ಜನಪದ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ
ಹಾಗೂ
ವಿಮರ್ಶಾ ಪ್ರಸ್ಥಾನಗಳು

ಡಾ. ವೀರಣ್ಣ ದಂಡೆ

ಕರ್ನಾಟಕ ಸರ್ಕಾರ
ಕನ್ನಡ ಪುಸ್ತಕ ಪ್ರಾಧಿಕಾರ
ಬೆಂಗಳೂರು

ಜನಪದ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ

ಹಾಗೂ

ವಿಮರ್ಶಾ ಪ್ರಸ್ಥಾನಗಳು

ಡಾ। ವೀರಣ್ಣ ದಂಡೆ

ಪ್ರಾಧ್ಯಾಪಕ, ಕನ್ನಡ ಅಧ್ಯಯನ ಸಂಸ್ಥೆ

ಗುಲಬರ್ಗಾ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯಲ, ಗುಲಬರ್ಗ-೫೮೫ ೧೦೬

ಕರ್ನಾಟಕ ಸರ್ಕಾರ

ಕನ್ನಡ ಪುಸ್ತಕ ಪ್ರಾಧಿಕಾರ

ಕನ್ನಡ ಭವನ, ಜೆ.ಸಿ. ರಸ್ತೆ, ಬೆಂಗಳೂರು – ೫೬೦ ೦೦೨

ದೂರವಾಣಿ : ೨೨೪೮ ೪೫೧೬

Janapada kavya Meemamse Mattu Vimarsha Prasthanagalu
(Folk Poetics and Theories of Criticism)

Dr. Veeranna Dande, Professor,
Institute of kannada studies,
Gulbarga University, Gulbarga -585 106.
Phone : 08472-245604

Ashoka N. Chalavadi
Administrative Officer
Kannada Pustaka Pradhikara
Bangalore-2

First Impression : Kavimarga Prakashana 2004
Second Impression : 2007

Pages : x + 256 = 266

Coverpage Design : Manjunath S.

Price :Rs. 100=00

ಜನಪದ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ ಹಾಗೂ ವಿಮರ್ಶಾ ಪ್ರಸ್ಥಾನಗಳು

ಡಾ| ವೀರಣ್ಣ ದಂಡೆ, ಪ್ರಾಧ್ಯಾಪಕ
ಕನ್ನಡ ಅಧ್ಯಯನ ಸಂಸ್ಥೆ, ಗುಲಬರ್ಗಾ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ
ಗುಲಬರ್ಗಾ-೫೮೫ ೧೦೬
ದೂ.ವಾ. ೦೮೪೭೨- ೨೪೫೬೦೪

ಅಶೋಕ ಎನ್. ಚಲವಾದಿ
ಆಡಳಿತಾಧಿಕಾರಿ
ಕನ್ನಡ ಪುಸ್ತಕ ಪ್ರಾಧಿಕಾರ
ಕನ್ನಡ ಭವನ, ಜೆ.ಸಿ.ರಸ್ತೆ ಬೆಂಗಳೂರು-೫೬೦ ೦೦೨

ಪ್ರಥಮ ಮುದ್ರಣ: ಕವಿಮಾರ್ಗ ಪ್ರಕಾಶನ ೨೦೦೪
ದ್ವಿತೀಯ ಮುದ್ರಣ: ೨೦೦೭

ಪುಟಗಳು: x + ೨೫೬ = ೨೬೬

ಮುಖಪುಟ ವಿನ್ಯಾಸ : ಮಂಜುನಾಥ್ ಎಸ್.

ಬೆಲೆ: ರೂ. ೧೦೦=೦೦

ಲಕ್ಷ್ಮೀ ಮುದ್ರಣಾಲಯ
LAKSHMI MUDRANALAYA
ISO 9001-2000
ಚಾಮರಾಜಪೇಟೆ, ಬೆಂಗಳೂರು-೧೮
ದೂರವಾಣಿ : ೨೬೬೧ ೩೧೨೩, ೨೬೬೧ ೮೭೫೨

ಒಂದು ದಿನ ಒಳಕೊಂಡಿತ್ತು ನೋಡಾ

ನಮ್ಮ ಕಣ್ಣೆದುರಿಗೆ ಎರಡು ವಾಸ್ತವಗಳಿವೆ. ಒಂದು – ಜನಾಂಗಿಕ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಸ್ಮೃತಿ ಸಂಚಯಗಳಂತಿರುವ ಜನಪದ ಪುರಾಣ ಕಥನಗಳನ್ನು ತಲೆಮಾರಿನಿಂದ ತಲೆಮಾರಿಗೆ ಬಾಯಿಯಿಂದ ಬಾಯಿಗೆ ನೆನಪಿನ ವಾಹಕದಲ್ಲಿ ಸೃಜನಶೀಲವಾಗಿ ಕಾಪಾಡಿಕೊಂಡು ಬಂದ ಮೌಖಿಕ ಜಗತ್ತು. ಇದು ಈಗಾಗಲೇ ನಮ್ಮ ನಡುವೆ ಕಣ್ಮರೆಯಾಗುತ್ತಿರುವ ಜಗತ್ತು. ಇನ್ನೊಂದು – ಬದುಕಿನ ಎಲ್ಲ ಜ್ಞಾನಶಾಖೆಗಳ ಮಾಹಿತಿ ಭಂಡಾರವನ್ನೂ ತನ್ನ ಸೂಚ್ಯಂಕದಲ್ಲಿ ದಾಖಲಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾ, ಮನುಷ್ಯನ ಸೃಜನಶ್ರಮದ ಕಾಲದೀರ್ಘತೆಯನ್ನು ತನ್ನ ಅಣುಕ್ಷಣಗಳ ಹ್ರಸ್ವತೆಗೆ ತಂದಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ದೈತ್ಯ ಸಾಧನೆಯನ್ನು ಮೆರೆಯುತ್ತಿರುವ ಗಣಕ ಜಗತ್ತು. ಇದು ದಿನದಿಂದ ದಿನಕ್ಕೆ ಗಣನೆಗೆ ಸಿಗದ ವೇಗದಲ್ಲಿ ಚಲಿಸುತ್ತಿರುವ ಜ್ಞಾನ ಜಗತ್ತು.

ಮೌಖಿಕ ಸೃಜನ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಪ್ರತೀಕ ಸಿರಿಯಜ್ಜಿ. ಗಣಕ ಜ್ಞಾನದ ವೇಗದ ಪ್ರತೀಕ ಶಕುಂತಲಾದೇವಿ. ಸಿರಿಯಜ್ಜಿಯದು ಕೇವಲ ನೆನಪಲ್ಲ; ಅದೊಂದು ಸೃಜನ ಪ್ರತಿಭೆ. ಅದು ಭೂತವಲ್ಲ, ವರ್ತಮಾನ. ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಅರಗಿಸಿಕೊಂಡ ಸಮಕಾಲೀನವಾದ ಸೃಜನೆ. ಅದು ಕೇವಲ ವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲ, ಅದೊಂದು ಸಮುದಾಯ ಪ್ರಜ್ಞೆ. ಶಕುಂತಲಾ ದೇವಿಯವರ ಜ್ಞಾನಶಕ್ತಿ ೨×೨=೪ರ ಲೆಕ್ಕಾಚಾರದ ಅಗಾಧ ನೆನಪಿನ ಕೋಶ. ಇದು ತಾಂತ್ರಿಕ ನೈಪುಣ್ಯತೆ ಹಾಗೂ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳ ಅದ್ಭುತ ಸಮೀಕರಣದ ಜ್ಞಾನಶಕ್ತಿ. ಇಲ್ಲಿ ಪರಿಭಾವಿಸಬೇಕಾದ ಬಹುಮುಖ್ಯ ವಿಚಾರವೆಂದರೆ, ಮೊದಲನೆಯದು ಭಾವಪ್ರಭೆಯ ಸೃಜನೆಯ ಫಲ. ಎರಡನೆಯದು ಬುದ್ಧಿ ಸಂಚಯದ ತರ್ಕದ ಫಲ. ಇಂದು ಈ ಎರಡು ವಾಸ್ತವಗಳ ನಡುವೆ ಅಕ್ಷರ ಲೋಕದ ಚಲನೆ ಹಲವು ಸವಾಲುಗಳಿಗೆ ಹಲವು ಬಿಕ್ಕಟ್ಟುಗಳಿಗೆ ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗಿದೆ.

ಜ್ಞಾನದ ಶೋಧ ವಿಸ್ತರಣೆಗೊಂಡಂತೆ, ಬಹಳಷ್ಟು ಆತಂಕಗಳು ನಿತ್ಯದ ಭಯಗಳಾಗಿ ನಮ್ಮೆದುರು ಬಿಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿವೆ. ಮಾಹಿತಿ ತಂತ್ರಜ್ಞಾನದ ವೇಗದಾಳಿಗೆ ಸಿಲುಕಿ ಜಗತ್ತಿನ ಬಹುತೇಕ ಭಾಷೆಗಳು ಕಣ್ಮರೆಯಾಗುವ ಆತಂಕವನ್ನು ಹಲವು ಜನ ಭಾಷಾತಜ್ಞರು ಗಂಭೀರ ಸಮಸ್ಯೆಯಾಗಿ ಜಗತ್ತಿನ ಮುಂದಿಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಆತಂಕದ ಆವರಣದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆಯ ಸ್ಥಿತಿ ಏನು? ಇದು ಇಂದು ನಾವು ಕೇಳಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ಪ್ರಮುಖ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಭಾಷೆ ಎಂಬುದು ಕೇವಲ ಸಂವಹನ ಸಂಕೇತವಲ್ಲ. ಅದು ಸಮುದಾಯದ ಸಂಸ್ಕೃತಿ, ನಾಗರಿಕತೆ, ಸೃಜನಶಕ್ತಿ, ಬುದ್ಧಿಭಾವಗಳು ಸಂಲಗ್ನಗೊಂಡ ಬದುಕಿನ ಪ್ರತೀಕ. ಅದು ಸಮುದಾಯದ ಉಸಿರು. ಇಂಥ ಭಾಷೆಯ

ಅಳಿಯುವಿಕೆ ಎಂದರೆ ಬದುಕಿನ ಎಲ್ಲ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳ ಪ್ರಮುಖ ವ್ಯಾವಹಾರಿಕತೆಯಿಂದ ಆ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಹೊರಗಿಡುವುದು; ಆಡಳಿತ ಶಿಕ್ಷಣ ಸಂಪರ್ಕ ಮಾಧ್ಯಮ ಸ್ಥಾನದಿಂದ ಆ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಕಣ್ಮರೆ ಮಾಡುವುದು. ಇದರ ಅರ್ಥ ಬಹುದೊಡ್ಡ ಭಾಷಿಕ ಸಮುದಾಯವೊಂದನ್ನು ಜ್ಞಾನದ ಬೆಳಕಿನಿಂದ ದೂರವಿಡುವುದು. ಜಾಗತಿಕ ಬದುಕಿನ ಸುಖ ಸವಲತ್ತುಗಳಿಂದ ವಂಚಿಸುವುದು. ಇಂಥ ಹಲವು ಆಘಾತಕಾರೀ ಆತಂಕಗಳ ವಾತಾವರಣದಲ್ಲಿ ಇಂದು ಕನ್ನಡ ಅಕ್ಷರ ಲೋಕ ತನ್ನ ಗತಿಯನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿದೆ.

ಸಾವಿರಾರು ವರ್ಷಗಳ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ, ರಾಜಕೀಯ ದಬ್ಬಾಳಿಕೆಯನ್ನು ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಎದುರಿಸಿ, ಬೆಳೆದುಬಂದ ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆಗೆ, ಕನ್ನಡ ಬದುಕಿಗೆ ಆತಂಕ ಆಘಾತಗಳು ಮೈಯುಂಡ ಬಾಳು. ಕುರಿತೋದದೆಯುಂ ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಯೋಗ ಪರಿಣತಗ ಮತಿಗಳಿಂದ ಮೊದಲ್ಗೊಂಡು ಹಿತಮಿತ ಮೃದುವಚನ, ನುಡಿ ಟಠಡಢಣ, ಮಾತು ಜ್ಯೋತಿರ್ಲಿಂಗ, ಹಲಗೆ ಬಳಪದ ಪಿಡಿಯದೊಂದಗ್ಗಳಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಒಲಿದಂತೆ ಹಾಡಿದ ಹಲವು ಕಾಲದ ಹಲವು ನಿಟ್ಟಿನ ನುಡಿಸಾಧಕರ ಮಾರ್ಗದೇಸಿಗಳ ಸಮಾಹಿತದಲ್ಲಿ ತನಗೆದುರಾದ ಆತಂಕ ಆಘಾತಗಳನ್ನು ಅರಗಿಸಿಕೊಂಡು ಕನ್ನಡದ ದೀಪ ಬೆಳಗಿದೆ. ಇದರರ್ಥ ಆಯಾ ಕಾಲದ ಕನ್ನಡ ಸಮುದಾಯ ತನ್ನ ಕಾಲದ ಸವಾಲುಗಳಿಗೆ ತಕ್ಕ ವಿವೇಕ ತೋರಿ ಸೃಜನಶೀಲವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ, ಇಂದಿನ ಆತಂಕ ಹಿಂದೆಂದಿನ ಆಕ್ರಮಣ ಗಳಿಗಿಂತ ಭಯಾನಕವಾದುದು. ಈ ಭಯಾನಕತೆಯನ್ನು ಎದುರಿಸುವ ಹಾಗೂ ಆರೋಗ್ಯಕರವಾಗಿ ಅದನ್ನು ಅರಗಿಸಿಕೊಂಡು ಬೆಳೆಯುವ ಸತ್ವಶಕ್ತಿ ಭಾಷೆಗಿದ್ದರೂ, ಭಾಷಿಕ ಸಮುದಾಯದ ಇಚ್ಛಾಶಕ್ತಿಯ ಕೊರತೆ ಎದ್ದುಕಾಣುವ ಸಂಗತಿ. ಈ ಇಚ್ಛಾಶಕ್ತಿ ಹೊರಗಿನಿಂದ ಆಮದು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಸರಕಲ್ಲ; ಬದುಕನ್ನು ರೂಪಿಸುವ ಪ್ರಭುತ್ವ ಹಾಗೂ ಪ್ರಭುತ್ವವನ್ನು ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಜನಸಮುದಾಯದೊಳಗೆ ಅರಿವೇ ಗುರುವಾಗಿ ಮೂಡಬೇಕಾದ ಪ್ರಜ್ಞಾವಿಶೇಷ. ಈ ಪ್ರಜ್ಞಾ ವಿಶೇಷ ಸಿರಿಯಜ್ಞರ ಸಮುದಾಯವನ್ನು ಕಡೆಗಣಿಸದೆ ಸಮೀಕರಣದ ಜ್ಞಾನಶಕ್ತಿಗೆ ಮಣೆ ಹಾಕಬೇಕಿದೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ ನ್ಯಾಯವನ್ನು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ರುಚಿ ವಿಶೇಷತೆಯನ್ನು ಪರಿಭಾವನೆಗೆ ತಂದುಕೊಂಡು ಜಂಗಮಶೀಲವಾಗಬೇಕಿದೆ. ಅತಿರೇಕಗಳ ಅವಾಂತರದಿಂದ ಸಮುದಾಯವನ್ನು ಕಾಪಾಡುವ ಶಕ್ತಿ ಅಕ್ಷರ ಲೋಕಕ್ಕಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅಕ್ಷರ ಲೋಕ ಸೃಜನಶೀಲತೆಯನ್ನು ಎಚ್ಚರದಿಂದ ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾ, ಜ್ಞಾನದ ಹೊಸ ವಿಸ್ತರಣೆಗೆ ತೆರೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಅಗತ್ಯವಿದೆ.

ವಿಜ್ಞಾನದ ಹೊಸ ಹೊಸ ಆವಿಷ್ಕಾರಗಳಿಗೆ ಪ್ರತಿಸ್ಪಂದಿಸುತ್ತಾ ಬೆಳೆಯುವ ಭಾಷೆಯ ಸೃಜನಶೀಲತೆ ಪ್ರಕಾಶಿಸುತ್ತದೆ. ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ವಿಚಾರ ಸೃಜನಶೀಲಭಾವದಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಗೊಂಡಾಗ ಅದಕ್ಕೊಂದು ಮಾನವೀಯತೆಯ ಪ್ರಭೆ ಪ್ರಾಪ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಹೊಸಕಾಲದ ಸಂವೇದನೆಗಳಿಗೆ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ವಿಚಾರಗಳಿಗೆ ತಾತ್ವಿಕ ತರ್ಕದೀಪ್ತಿಗಳಿಗೆ ತೆರೆದುಕೊಳ್ಳುವ ನಮ್ಯಗುಣ ಜೀವಂತ ಭಾಷೆಯೊಂದರ ದೊಡ್ಡಶಕ್ತಿ. ಕಾಲದ ಅಗತ್ಯಗಳಿಗೆ ಸ್ಪಂದಿಸಬಲ್ಲ ನಮ್ಯಗುಣ ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆಯ ದೊಡ್ಡ ಶಕ್ತಿ. ಜಾಗತಿಕ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ವಿಸ್ತರಣೆಗೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವ ಎಲ್ಲ ಜ್ಞಾನಶಾಖೆಗಳ ಪರಿಭಾಷಿಕ ಶಬ್ದ ಸಂಪತ್ತನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸುತ್ತಾ, ತನ್ಮೂಲಕ ವಿಷಯಜ್ಞಾನವನ್ನು ಅರಗಿಸಿಕೊಂಡು ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆ ಬೆಳೆಯಬೇಕಿದೆ.

ಕನ್ನಡದ ಜ್ಞಾನ ಚೇತನಗಳ ಇಚ್ಛಾಶಕ್ತಿ ಈ ದಿಸೆಯಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಕ್ರಿಯಾಶೀಲವಾಗಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವಿದೆ. ಅಲ್ಲಮನ ಒಂದು ವಚನ ಹೀಗಿದೆ–

ಹಿಂದಣ ಅನಂತವನು ಮುಂದಣ ಅನಂತವನು
ಒಂದು ದಿನ ಒಳಕೊಂಡಿತ್ತು ನೋಡಾ
ಒಂದು ದಿನವನೊಳಕೊಂಡು ಮಾತಾಡುವ ಮಹಾಂತನ
ಕಂಡು ಬಲ್ಲವರಾರಯ್ಯ
ಆದ್ಯರು ವೇದ್ಯರು ಅನಂತ ಹಿರಿಯರು ಕಾಲದಂತುವನರಿಯದೆ
ಅಂತೆ ಹೋದರು ಕಾಣಾ ಗುಹೇಶ್ವರ

ಜಗತ್ತಿನ ಜ್ಞಾನಕ್ಕೆ ಹಿಂದಣ ಪರಂಪರೆಯ ಅಪಾರತೆ ಇದೆ. ಮುಂದಣ ಭವಿಷ್ಯದ ಅನಂತತೆ ಇದೆ. ವರ್ತಮಾನದಲ್ಲಿ ಈ ಎರಡೂ ಸಂಲಗ್ನಗೊಂಡ ಭಾವದಲ್ಲಿ ಸೃಜನ ಶೀಲವಾದಾಗ ಅದು ಅಳಿಯದ ಮಾತಾಗುತ್ತದೆ. ಆ ಮಾತು ಜ್ಯೋತಿರ್ಲಿಂಗ ರೂಪಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ನಿಜವಾದ ಪುಸ್ತಕಗಳು ಮಾತು ಜ್ಯೋತಿರ್ಲಿಂಗವಾದ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಸಂಚಯದ ಜ್ಞಾನದೀವಿಗೆಗಳು. ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಕೇವಲ ಪಂಡಿತಮಾನ್ಯರ ಸ್ವತ್ತಾಗಿಸದೆ, ಜನಸಾಮಾನ್ಯರ ಬದುಕಾಗಿಸುವುದು ಅಕ್ಷರಲೋಕದ ಗುರಿಯಾಗಬೇಕು. ಜ್ಞಾನ ಪರಂಪರೆ ಗಳನ್ನು ಶೋಧನೆಗೆ ಹಚ್ಚುತ್ತಾ, ಆತ್ಮಾವಲೋಕನದ ಒಳಮುಖೀದರ್ಶನ ದೀಪ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಸತ್ಯವನ್ನು ಮನಗಾಣಿಸಬೇಕು. ಕಂಡ ಸತ್ಯದ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ ವರ್ತಮಾನದ ದಾರಿ ತೆರೆದು ಭವಿಷ್ಯದ ಮುಂಗಾಣ್ಕೆಯಿಂದ ಗುರಿಯ ಕಡೆ ಹೆಜ್ಜೆ ಹಾಕಬೇಕು. ಇದು ಬದುಕಿನ ಗತಿಶೀಲ ಗುಣವಾದಾಗ ಅತಿರೇಕಗಳಿಗೆ ಅವಕಾಶವಿರುವುದಿಲ್ಲ.

ಇದು ಜಾಗತೀಕರಣದ ಯುಗ. ಈ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ವೇಗ ಅಪರಿಮಿತವಾದಷ್ಟು ಅಪಾಯಕಾರಿಯೂ ಆಗಿದೆ. ಜಾಗತೀಕರಣದ ದಾಳಿಯಲ್ಲಿ ಏಕಸಂಸ್ಕೃತಿ, ಏಕಜೀವನ ಶೈಲಿ, ಏಕಭಾಷಾಧಿಪತ್ಯಕ್ಕೆ ಜಗತ್ತನ್ನು ಒಳಗುಮಾಡುವುದರಿಂದ ಆಗುವ ದುಷ್ಪರಿಣಾಮ ವೆಂದರೆ, ಜೀವನ ವೈವಿಧ್ಯತೆಯ ಬಹುಮುಖೀ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳ ಸಾವು. ಅತಿರೇಕದ ವೈಪರೀತ್ಯಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗಿ ಬದುಕನ್ನು ಬರಡಾಗಿಸುವ ಹಾಗೂ ಅಸಮಾನತೆಯ ಪ್ರಮಾಣವನ್ನು ಅಗಾಧವಾಗಿಸುವ ಅಪಾಯದಿಂದ ಈ ಸಮುದಾಯಗಳನ್ನು ರಕ್ಷಿಸುವ ಅಗತ್ಯ ಇಂದಿನ ತುರ್ತು. ಈ ತುರ್ತಿನ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ವಿವೇಕದ ದಾರಿ ತೋರಿ ಅತಿರೇಕಕ್ಕೆ ಕಡಿವಾಣವನ್ನು ಹಾಕಿ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು, ಬದುಕನ್ನು ಮಾನವ ಕೋಟಿಯನ್ನು ಸಂರಕ್ಷಿಸಬಲ್ಲ ಶಕ್ತಿ ಅಕ್ಷರಲೋಕಕ್ಕಿದೆ. ಏಕರೂಪೀ ಗುಣದಿಂದ ಕೂಡಿದ ಗಣಕೀಕರಣದ ಏಕಾಧಿಪತ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಬಹುರೂಪಿ ಗುಣದ ಪ್ರತಿಭಾ ಸಂಪನ್ನತೆಯಿಂದ ಹೊಳೆವ ಅಕ್ಷರಲೋಕ ಜಗತ್ತಿನ ವೈವಿಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಸಂರಕ್ಷಿಸುತ್ತದೆ. ವೈವಿಧ್ಯತೆಗಳೊಳಗಿನ ಸೃಜನಶೀಲತೆಯನ್ನು ಬೆಳೆಸುತ್ತದೆ.

ಪುಸ್ತಕಗಳು ಅಕ್ಷರ ಲೋಕದ ಮೂರ್ತರೂಪಗಳು; ಅಮೂರ್ತವಾದ ಜ್ಞಾನ ಸಂಪತ್ತನ್ನು ಧಾರಣ ಮಾಡಿಕೊಂಡ ಶಬ್ದರೂಪಗಳು. ಶಬ್ದ ಕೇವಲ ಅರ್ಥದ ಅಭಿದಾವೃತ್ತಿಯಲ್ಲಿ ನೆಲೆ ನಿಲ್ಲುವುದಲ್ಲ, ವ್ಯಂಜನಾ ವ್ಯಾಪಾರದಲ್ಲಿ ಅನುಭಾವಿಕ

ವಾಗುವುದು. ಈ ವ್ಯಂಜನಾ ವ್ಯಾಪಾರ ಬುದ್ಧಿಭಾವಗಳ ವಿದ್ಯುದಾಲಿಂಗನ ಪ್ರಭೆಯ ಫಲಿತ. ಹೀಗಾಗಿ ಪುಸ್ತಕಗಳು ಸಂಸ್ಕೃತಿ ನಾಗರಿಕತೆಗಳ ಸಂಚಯಿತ ಫಲವಾದಷ್ಟೇ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ನಿರಂತರವಾಗಿ ಉಜ್ಜೀವಿಸುವ ಧಾತು ದ್ರವ್ಯಗಳು.

ಕನ್ನಡ ಪುಸ್ತಕ ಪ್ರಾಧಿಕಾರವು ಕರ್ನಾಟಕದಾದ್ಯಂತ ಪುಸ್ತಕ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಬೆಳೆಸುವ ಸದುದ್ದೇಶದಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭವಾದ ಒಂದು ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಕೇಂದ್ರ, ವಾಚನಾಭಿರುಚಿಯನ್ನು ಬೆಳೆಸುವುದು ಹಾಗೂ ಪುಸ್ತಕೋದ್ಯಮವನ್ನು ಆರೋಗ್ಯಕರವಾಗಿ ಪೋಷಿಸುವುದು ಪ್ರಾಧಿಕಾರದ ಹೊಣೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಹಲವು ರೀತಿಯ ಕಾರ್ಯಯೋಜನೆಗಳನ್ನು ಪ್ರಾಧಿಕಾರ ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಯುವ ಸಮುದಾಯದಲ್ಲಿ ವಾಚನಾಭಿರುಚಿ ಹೆಚ್ಚಿಸಲು ವಾಚನಾಭಿರುಚಿ ಕಮ್ಮಟಗಳನ್ನು ನಡೆಸುತ್ತಿದೆ. ಪ್ರಕಾಶಕರು, ಲೇಖಕರು ಹಾಗೂ ಓದುಗರ ನಡುವೆ ಚಿಂತನಾ ಕಮ್ಮಟಗಳನ್ನು ನಡೆಸುತ್ತಿದೆ. ಇವುಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಎರಡನೆಯ ಆದ್ಯತೆಯಾಗಿ ಪುಸ್ತಕ ಪ್ರಕಟಣೆಯ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತಿದೆ. ಶೈಕ್ಷಣಿಕ ಶಿಸ್ತಿನಲ್ಲಿ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡುವ ಪರಾಮರ್ಶನ ಗ್ರಂಥಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಜನಸಾಮಾನ್ಯರಿಗೆ ಅಗತ್ಯವಾಗಿ ಬೇಕಾದ ಅರಿವನ್ನು ಹಂಚು ಪುಸ್ತಕಗಳ ಪ್ರಕಟಣೆಯೂ ಪ್ರಾಧಿಕಾರದ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿದೆ.

* * * * *

ಡಾ॥ ವೀರಣ್ಣ ದಂಡೆಯವರು ಕನ್ನಡದ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಜಾನಪದ ವಿದ್ವಾಂಸರು. ಜಾನಪದ ಸಂಗ್ರಹ ಸಂಪಾದನೆಗಳಿಗಿಂತ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ವಿಶೇಷ ಒತ್ತು ನೀಡಿದಂತೆ ಜಾನಪದ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ತಮ್ಮನ್ನು ತೊಡಗಿಸಿಕೊಂಡಿರುವವರು. ದಂಡೆ ಇವರು ಜಾನಪದವನ್ನು ಸಂಸ್ಕೃತಿನಿಷ್ಠ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುತ್ತಾರೆ. ಜಾನಪದ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗೆ ಅನ್ಯ ಮಾನದಂಡವನ್ನು ಬಳಸದೆ ಜಾನಪದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿಯೇ ಅಂತರ್ಗತಗೊಂಡಿರುವ ಸ್ವಕೀಯ ಮೀಮಾಂಸಾ ಪ್ರಮಾಣುಗಳನ್ನು ಹುಡುಕುವುದಕ್ಕೆ ತೊಡಗುತ್ತಾರೆ. ಅದರ ಫಲ 'ಜಾನಪದ ಕಾವ್ಯಮಿಮಾಂಸೆ ಹಾಗೂ ಮೀಮಾಂಸಾ ಪ್ರಸ್ಥಾನಗಳು' ಕೃತಿ. ಬಹುತ್ವಕ್ಕೆ ಗೌರವ ನೀಡುವ ಯಾವುದೇ ಪ್ರಜ್ಞಾವಂತ ಮನಸ್ಸು ಬಹುತ್ವ ಮೂಲದಲ್ಲಿಯೇ ಗ್ರಹಿಕೆಯ ಪ್ರಮಾಣಗಳನ್ನು ಕಾಣುವುದು ಬಳಸುವುದು ಹಾಗೂ ಪರಿಚಯಿಸುವುದನ್ನು ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಇದರಿಂದ ಅವುಗಳ ಅನನ್ಯತೆಯನ್ನು ಹಾಗೂ ಅಸ್ಮಿತೆಯನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಮಾರ್ಗದ ಮೂಲದಿಂದ ಬಿಡಿಸಿಕೊಂಡು ನೋಡಿದಾಗ ಮಾತ್ರ ದೇಸಿ ನೆಲೆಯ ಮಾನವೀಯ ಮೌಲ್ಯಗಳು ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ಪರಿಪ್ರೇಕ್ಷ್ಯಗಳು ದೃಗೋಚರವಾಗುತ್ತವೆ. ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ದಂಡೆಯವರ ಈ ಕಾರ್ಯ ಸ್ತುತ್ಯಾರ್ಹವಾದುದು.

ಈ ಪುಸ್ತಕವನ್ನು ಪುಸ್ತಕ ಪ್ರಾಧಿಕಾರದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಣೆಗೆ ನೀಡಿದ ಡಾ॥ ವೀರಣ್ಣ ದಂಡೆಯವರಿಗೆ ಕೃತಜ್ಞತೆಗಳು.

ಪ್ರೊ॥ ಎಸ್.ಜಿ. ಸಿದ್ದರಾಮಯ್ಯ

ಅಧ್ಯಕ್ಷರು

ಲೇಖಕನ ಮಾತು

ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಬೆಳಣಿಗೆಯ ಭಾಗಗಳಾದ ಮೀಮಾಂಸಾ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳೇ ವಿಮರ್ಶಾ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳೆನಿಸುತ್ತವೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ ಬೇರೆ, ವಿಮರ್ಶಾಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು ಬೇರೆ ಅಲ್ಲ. ಇದನ್ನು ಒಟ್ಟಾರೆ ಒಂದು ವೃಕ್ಷದ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಒಂದು ವೃಕ್ಷದ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ಬೇರು, ಬೊಡ್ಡೆ, ಕಾಂಡ, ಎಲೆ, ಚಿಗುರುಗಳು ವೃಕ್ಷದ ಮೂಲ ಅಂಗಗಳು. ಈ ವೃಕ್ಷಕ್ಕೆ ಕಾಲಕಾಲಕ್ಕೆ ಹೂ, ಕಾಯಿ, ಹಣ್ಣುಗಳಾಗುತ್ತಿರುತ್ತವೆ. ಇವುಗಳ ರುಚಿ, ಬಣ್ಣ, ಆಕಾರ, ಸಮೃದ್ಧತೆಗಳೆಲ್ಲ ಆಯಾ ಮಣ್ಣಿನ ಗುಣಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಆಯಾ ವರ್ಷದ ಋತುಮಾನದ ವಾತಾವರಣವನ್ನು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಅವಲಂಬಿಸಿರುತ್ತವೆ.

ವೃಕ್ಷದ ಮೂಲ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಮೂಲಭೂತ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳಾದ ಕವಿ-ಕಾವ್ಯ-ಸಹೃದಯ (ಕಾರಣ, ಪ್ರಯೋಜನ) ಇವುಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಕಾಲಕಾಲಕ್ಕೆ ಬಿಡುವ ಹೂ, ಕಾಯಿ, ಹಣ್ಣುಗಳಂತೆ ಮೀಮಾಂಸಾ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು ಸೃಷ್ಟಿಗೊಂಡಿರುತ್ತವೆ. ಇವು ಕಾಲ, ದೇಶ, ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಆರ್ಥಿಕ ಸ್ಥಿತಿಗತಿಗಳನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿರುತ್ತವೆ. ಇವೇ ವಿಮರ್ಶಾ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳೆನಿಸುತ್ತವೆ. ರಸ, ಧ್ವನಿ ಮುಂತಾದವುಗಳು ಮೀಮಾಂಸಾ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು. ಇವುಗಳನ್ನೇ ವಿಮರ್ಶೆಗಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವುದರಿಂದ ಇವುಗಳನ್ನು ವಿಮರ್ಶಾಸಿದ್ಧಾಂತಗಳೆಂದು ಕರೆಯಬೇಕು. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ವಿಮರ್ಶಾ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳೆಲ್ಲ ಈ ಸ್ವರೂಪದವುಗಳೇ ಆಗಿದ್ದು ಅವೆಲ್ಲ ಮೀಮಾಂಸಾ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳೇ ಆಗಿವೆ.

ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾಲದಿಂದಲೂ ಇಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ಪ್ರಪಂಚದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದುಕೊಂಡು ಬಂದ ಕಲಾಮೀಮಾಂಸೆಯ ಚಿಂತನೆಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ, ನಮಗೆ ಅಲ್ಲಿ ಮೂರುಮುಖಗಳ ಚಿಂತನೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ೧. ಸೌಂದರ್ಯ ಮುಖ, ೨. ರಚನಾ ಮುಖ, ೩. ತಿರುಳಿನ ಮುಖ(ವಸ್ತು). ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ವಿಚಾರಗಳು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಸೌಂದರ್ಯಮುಖದ ವಿಚಾರಗಳಾಗಿದ್ದು, ಕೃತಿಯ ಆಸ್ವಾದವನ್ನೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಸಾಧಿಸುತ್ತವೆ. ಈ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡದ ಜನ ಬಹುಶ್ರದ್ಧೆಯಿಂದ ಅನುಸರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಹಳೆಯ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಶ್ರೀವಿಜಯನು **'ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗ'**ದ ಮೂಲಕ, ಹೊಸಗನ್ನಡದ ಕಾಲಕ್ಕೆ ತೀನಂಶ್ರೀ ಅವರು **'ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ'** ಎಂಬ ಕೃತಿಯ ಮೂಲಕ ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ **'ಸಂಸ್ಕೃತದಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ'**ಯ ಚಿಂತನೆಗಳು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿದ್ದವು ಎಂಬುದನ್ನು ಸಾಬೀತುಗೊಳಿಸಿದ್ದಾರೆ. ನಾವು ಈಗಲೂ ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಮಿತಿಗಳನ್ನು ಅರಿತುಕೊಳ್ಳುವಲ್ಲಿ ವಿಫಲರಾದರೆ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ವಸ್ತುಪ್ರಮುಖವಾದ ಉಪಯೋಗೀ ವಿಮರ್ಶಾ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು ಸೃಷ್ಟಿಗೊಳ್ಳುವುದು ದುಸ್ಸಾಧ್ಯವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಲ್ಲಿ ವಿಮರ್ಶಾ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದುಕೊಂಡು ಬಂದವು, ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ವಸ್ತು(ತಿರುಳು)ಪ್ರಮುಖವಾದ ಮೀಮಾಂಸಾ ಚಿಂತನೆಗಳು. ಹೀಗಾಗಿ ಅವುಗಳ ಸ್ವೀಕಾರ ಎಲ್ಲ ಕಡೆ ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿ ನಡೆದುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ.

ಇಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಪ್ರಮುಖ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು (ಕವಿ, ಕಾವ್ಯ, ಸಹೃದಯ, ಕಾರಣ, ಪ್ರಯೋಜನ) ವಿವರಿಸುವಲ್ಲಿ ಮೊದಲಿಗೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸಕರ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ನಂತರ ಕನ್ನಡ ಶಾಸ್ತ್ರಕಾರರ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡ ಕವಿಗಳ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಕ್ರಮವಾಗಿ ಗಮನಿಸಿ, ವಚನಕಾರರ ವಿಚಾರಗಳು ಮೌಖಿಕ ಪರಂಪರೆಯ ಚಿಂತನೆಗೆ ಹತ್ತಿರವಾಗಿರುವುದನ್ನು ಚರ್ಚಿಸಿ, ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಜಾನಪದ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಚರ್ಚಿಸುವ ಒಂದು ಕ್ರಮವನ್ನು ಅನುಸರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಈ ಕೃತಿಯನ್ನು '**ಜನಪದ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ**' ಎಂದು ಕರೆದಿದ್ದರೂ ಇಲ್ಲಿ ಒಟ್ಟು ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ (ಶಿಷ್ಟ ಮತ್ತು ಮೌಖಿಕ) ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ.

'**ಜನಪದ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ**'ಯ ವಿಚಾರಗಳು ಇಂದು ಎಲ್ಲರ ಗಮನ ಸೆಳೆದಿವೆ. ಲಿಖಿತ ಮತ್ತು ಮೌಖಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯಮೀಮಾಂಸಾ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳು ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಭಿನ್ನವೆನಿಸುತ್ತವೆ ಎಂಬುದರಲ್ಲಿ ಎರಡುಮಾತಿಲ್ಲ. ನಮಗೀಗ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿರುವ, ಅನಿವಾರ್ಯವೆನ್ನುವಂತೆ ಭ್ರಮೆ ಹುಟ್ಟಿಸಿರುವ, ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಹೆಸರಿನ ಮೇಲೆ ಎರಡು ಸಾವಿರ ವರ್ಷಗಳಿಂದಲೂ ಭಾರತೀಯ ಸಾಹಿತ್ಯಾಭ್ಯಾಸಿಗಳು ಅಭ್ಯಸಿಸುತ್ತ ಬಂದಿರುವ- '**ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ**' ಯ ವಿಚಾರಗಳು ಅನೇಕ ಮಿತಿಗಳಿಂದ ಕೂಡಿವೆ ಎಂಬುದರಲ್ಲಿ ಇಂದು ಸಂಶಯ ಉಳಿದಿಲ್ಲ. ಆ ಕಾರಣವಾಗಿಯೇ '**ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ-ವಿಮರ್ಶೆ**'ಯ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು ಭಾರತೀಯರಿಗೆ ಆಕರ್ಷಕ ಮತ್ತು ಅನಿವಾರ್ಯವೆನಿಸಿ, ಅವು ಹೊಸಕಾಲದಲ್ಲಿ ವಿಪರೀತ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿರುವುದನ್ನು ನಾವು ಮರೆಯುವಂತಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆಂದು ಇವುಗಳ ಅಭ್ಯಾಸವೇ ಬೇಡವೆಂದಲ್ಲ. ಆದರೆ ಇವುಗಳೇ ಅನಿವಾರ್ಯ ಮತ್ತು ಕೊನೆ ಎನ್ನುವ ಭ್ರಮೆ ಮಾತ್ರ ಸರಿಯಾದುದಲ್ಲ. ಈ ಕೆಟ್ಟ ಪ್ರಭಾವಗಳಿಂದ ದೂರಾಗಲು, ದೇಸೀಚಿಂತನೆಗಳ ಅನಿವಾರ್ಯತೆಯನ್ನು, ಅರಿವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು '**ಜನಪದ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ**'ಯ ವಿಚಾರಗಳೆಡೆ ಗಮನಹಾಕುವುದು ಅಗತ್ಯವೆನಿಸುತ್ತದೆ.

ಒಂದೇ ವರ್ಷದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತುತ ಕೃತಿಯ ಪ್ರತಿಗಳು ಮುಗಿದು ಹೋಗಿದ್ದವು. ಈ ಕೃತಿ ಯಾವುದಾದರೂ ಸಂಸ್ಥೆಯಿಂದ ಪ್ರಕಟವಾದರೆ ಸುಲಭ ಬೆಲೆಗೆ ಓದುಗರ ಕೈಗೆ ದೊರಕಬಹುದೆಂಬ ಆಸೆ ನನ್ನದಾಗಿತ್ತು. ನನ್ನ ಆಸೆಯನ್ನು ಕನ್ನಡ ಪುಸ್ತಕ ಪ್ರಾಧಿಕಾರದ ಅಧ್ಯಕ್ಷರಾದ ಶ್ರೀ ಸಿದ್ಧರಾಮಯ್ಯ ಅವರು ಆಗು ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಅವರಿಗೆ ನನ್ನ ಅನಂತ ಕೃತಜ್ಞತೆಗಳು ಸಲ್ಲುತ್ತವೆ. ಪ್ರಾಧಿಕಾರದ ಹಿಂದಿನ ಆಡಳಿತಾಧಿಕಾರಿಗಳೂ ಸ್ನೇಹಿತರೂ ಆದ ಶ್ರೀ ಮಲ್ಲಿಕಾರ್ಜುನ ಸ್ವಾಮಿ ಅವರ ಆಸಕ್ತಿ ಈ ಪುಸ್ತಕದ ಪ್ರಕಟಣೆಯ ಹಿಂದೆ ಇದೆ. ಅವರಿಗೂ ಸಧ್ಯದ ಆಡಳಿತಾಧಿಕಾರಿಗಳಿಗೂ ನಾನು ಆಭಾರಿಯಾಗಿದ್ದೇನೆ. ಜೊತೆಗೆ ಈ ಕೃತಿಯ ಪ್ರಕಟಣೆಯಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತಿ ತೋರಿದ ಕನ್ನಡ ಪುಸ್ತಕ ಪ್ರಾಧಿಕಾರದ ಸದಸ್ಯರಾದ ಶ್ರೀಮತಿ ಶೀಲಾ ತಿವಾರಿ ಅವರಿಗೂ ಮತ್ತು ಪುಸ್ತಕ ಪ್ರಾಧಿಕಾರದ ಎಲ್ಲಸದಸ್ಯರಿಗೂ ನನ್ನ ವಂದನೆಗಳು ಸಲ್ಲುತ್ತವೆ.

೧೯. ೦೫. ೨೦೦೭ **ವೀರಣ್ಣ ದಂಡೆ**

ಪರಿವಿಡಿ

ಭಾಗ : ೧

ಜನಪದ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಪ್ರವೇಶಿಕೆ

ಭಾಗ : ೨

ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಮೂಲಭೂತ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳು: ಕವಿ-ಕಾವ್ಯ-ಸಹೃದಯ

ಭಾಗ : ೩

ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸಾ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು
(ವಿಮರ್ಶಾ ಪ್ರಸ್ಥಾನಗಳು)

ಭಾಗ : ೧

ಜನಪದ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಪ್ರವೇಶಿಕೆ

೧

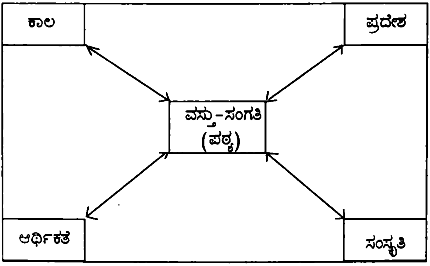
ದೇಸೀ ದೃಷ್ಟಿಯ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ಆಲೋಚನೆ

ಜಾನಪದಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಅಭ್ಯಾಸ ನಡೆದದ್ದು ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತು. ಅದರಲ್ಲೂ ಜನಪದ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು, ಚರ್ಚೆಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿವೆ. ಗ್ರೀಮ್ ಸಹೋದರರಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿ ಥಿಯೋಡರ್ ಬೆನ್ಫೆ ಮ್ಯಾಕ್ಸ್‌ಮುಲ್ಲರ್, ಕಾರ್ಲೆ ಕ್ರಾಹ್ನ, ಆಂಟಿ ಆರ್ನೆ, ಸ್ಟಿಥ್ ಥಾಮ್ಸನ್, ವ್ಹಿ.ಜೆ. ಪ್ರಾಪ್, ಲೆವಿಸ್ಟ್ರಾಸ್, ಅಲ್ಲದೆ ಇನ್ನೂ ಅನೇಕ ಜನರ ಗಮನ ಸೆಳೆದುವು ಜನಪದ ಕಥೆಗಳು; ಅಲ್ಪಮಟ್ಟಿಗೆ ಪುರಾಣ ಕಥೆಗಳು. ಜೂಲಿಯಸ್ ಕ್ರಾಹ್ನ ಜನಪದ ಕಥನಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ಸಂಪಾದಿಸಲೆಂದು ರೂಪಿಸಿದ 'ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಭೌಗೋಳಿಕ ಅಧ್ಯಯನ ವಿಧಾನ' ಹಾಗೂ ಪ್ಯಾರಿ-ಲಾರ್ಡ್ ಅವರ 'ಮೌಖಿಕ ಸೂತ್ರಾತ್ಮಕ ಸಿದ್ಧಾಂತ'ಗಳು ಇವೆಲ್ಲ ಜನಪದಕಾವ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಅಧ್ಯಯನಗಳಾಗಿವೆ. ಆದರೆ 'ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಭೌಗೋಳಿಕ ಅಧ್ಯಯನ ವಿಧಾನ'ವು ನಂತರ ಮತ್ತೆ ಜನಪದ ಕಥೆಗಳಿಗೆ ಬಳಕೆಯಾಗಿದೆ.

ಮುಂದೆ ಬಂದ 'ಸಂದರ್ಭ ಸಿದ್ಧಾಂತ' ಮತ್ತು 'ಪ್ರದರ್ಶನ ಸಿದ್ಧಾಂತ'ಗಳು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಕ್ಷೇತ್ರಕಾರ್ಯದ ಮಾರ್ಗದರ್ಶೀ ಸೂತ್ರಗಳಂತಿವೆ. ಇವುಗಳ ವಿವರಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಇವೆಲ್ಲ ಶ್ರೀಮಂತರ ಮಾತುಗಳಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತವೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯ ಅಧ್ಯಯನ ಕನಿಷ್ಠಪಕ್ಷ - ದಾಖಲೀಕರಣಕ್ಕಾಗಿ ಒಂದೇ ವೇಳೆಗೆ ಹಲವಾರು ವೀಡಿಯೊಕ್ಯಾಮರಾಗಳನ್ನು ಬಯಸುತ್ತದೆ. ಭಾರತೀಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ಆಲೋಚನೆಗಳನ್ನು ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸುವ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲ. ನಮ್ಮ ಕ್ಷೇತ್ರಕಾರ್ಯಕರ್ತರ ಆರ್ಥಿಕ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯು ವೀಡಿಯೊಕ್ಯಾಮರಾಗಳನ್ನು ಬಳಸುವಷ್ಟು ಉತ್ತಮವಾಗಿದೆಯೇ? ಅಥವಾ ವೀಡಿಯೊಕ್ಯಾಮರಾಗಳನ್ನು ಬಳಸಿ ದಾಖಲಿಸಿಡುವಷ್ಟು ನಮ್ಮಲ್ಲಿಯ ಜಾನಪದಸಂಗತಿಗಳು ವಿರಳವಾಗಿವೆಯೇ? ಅಥವಾ ಅಷ್ಟೊಂದು ವೇಗವಾಗಿ ನಾಶವಾಗುತ್ತಿವೆಯೇ? ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಇಲ್ಲಿ ಏಳುತ್ತವೆ.

ಅಂದರೆ ವೀಡಿಯೋ ದಾಖಲಾತಿಯೇ ನಮಗೆ ಬೇಕಾಗಿಲ್ಲವೆಂದಲ್ಲ. ಆಯ್ಕೆಯ ಗುಣವನ್ನೇ ಮೀರಿನಿಲ್ಲುವ ಪ್ರದರ್ಶನ ಮತ್ತು ಸಂದರ್ಭ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಕೆಲಸಂಶಯಗಳನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಈ ಆಲೋಚನೆಗಳು ಎಂಥವರು ಹುಟ್ಟುಹಾಕಿದ ಆಲೋಚನೆಗಳೆಂದರೆ- ಎಲ್ಲಿ ಜಾನಪದ ಸಂಗತಿಗಳು ವಿರಳವಾಗಿರುತ್ತವೆಯೋ ಯಾರ ಆರ್ಥಿಕ ಸ್ಥಿತಿ ಅತ್ಯುತ್ತಮವಾಗಿರುತ್ತದೆಯೋ ಅಂತಹ ದೇಶದ ನಾಗರಿಕರ ಆಲೋಚನೆಗಳಿವು ಎಂಬುದು ಮೇಲುನೋಟಕ್ಕೆ ಎದ್ದು ಕಾಣುವ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ.

ಯಾವುದೇ ತತ್ವ- ವಾದ,ಪರಿಕಲ್ಪನೆ-ಸಿದ್ಧಾಂತ, ಶಾಸ್ತ್ರಗಳು ಹುಟ್ಟಿಬರುವುದು ಆಯಾ ಸಂಗತಿಗಳ ಹೊಟ್ಟೆಯೊಳಗಿಂದಲೆ. ಯಾವುದೇ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯಸಂಗತಿ ಒಡಮೂಡಲು ಒಂದು ಪಠ್ಯದ-ಸಂದರ್ಭ(ಗರ್ಭ)ದ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಕಥೆಗಳ ಅಧ್ಯಯನದಿಂದ ಕಥಾಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು ಹುಟ್ಟಿಬಂದಂತೆ, ಕಾವ್ಯಗಳ ಅಧ್ಯಯನದಿಂದ ಕಾವ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು ಹುಟ್ಟಿಬರುತ್ತವೆ. ತಮ್ಮ ಪ್ರದೇಶದ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡುವ ಮೂಲಕ -ಗ್ರಿಮ್ ಸಹೋದರರಿಗೆ ಒಂದು 'ವಾದ' ಹುಟ್ಟು ಹಾಕಲು ಸಾಧ್ಯವಾದುದಾದರೆ, ನಮ್ಮಲ್ಲಿಯ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡುವ ಮೂಲಕ ನಮಗೂ ಒಂದು ಹೊಸಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಏಕೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗಲಾರದು?



ಯಾವುದೇ ತತ್ವ-ವಾದ, ಪರಿಕಲ್ಪನೆ-ಸಿದ್ಧಾಂತವು ತಾನು ಸೃಷ್ಟಿಗೊಳ್ಳುವ ಪ್ರದೇಶ, ಆ ಪ್ರದೇಶದ ಸಂಸ್ಕೃತಿ, ಆರ್ಥಿಕಸ್ಥಿತಿ, ಕಾಲ, ಮತ್ತು ಈ ನಾಲ್ಕೂ ಅಂಶಗಳು ಒಟ್ಟುಗೂಡಿ ಹುಟ್ಟುಹಾಕುವ ಪಠ್ಯ (ವಸ್ತು-ಸಂಗತಿ)- ಈ ಐದು ಅಂಶಗಳನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಪಠ್ಯವು ಸೃಷ್ಟಿಗೊಳ್ಳಲಿರುವ ಶಾಸ್ತ್ರದ ಸಂದರ್ಭವಾಗಿ (ಗರ್ಭವಾಗಿ) ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಹೊಸಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಅಥವಾ ತತ್ವವು ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಈ ಸಂದರ್ಭದಿಂದಲೇ. ಇದನ್ನು ರೇಖಾಚಿತ್ರದ ಮೂಲಕ ಹೀಗೆ ಗುರುತಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ (ಮೇಲಿನ ರೇಖಾಚಿತ್ರ ನೋಡಿ):

ಕಾಲ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಬದಲಾದಂತೆ- ವಾದ, ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳ ಪ್ರಸ್ತುತತೆಯೂ ಬದಲಾಗುತ್ತದೆ. ಹುಟ್ಟಿದ ಪ್ರದೇಶಕ್ಕೇ ಹೆಚ್ಚು ಅಪ್ಯಾಯಮಾನವಾಗಿರುವ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ಆಲೋಚನೆಗಳು, ಭಿನ್ನಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ ಅನೇಕಸಲ ಅರ್ಥಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಕಾರಣ ಯಾವುದೊ ಕಾಲ, ಯಾವುದೊ ದೇಶ, ನಮ್ಮದಲ್ಲದ ಸಂಸ್ಕೃತಿ, ನಮಗೆ ದಕ್ಕದ ಆರ್ಥಿಕ ಸ್ಥಿತಿಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನು ನೆಚ್ಚಿಕೊಂಡು ಕೂಡುವಂತಿಲ್ಲ. ನಮ್ಮ ಅಧ್ಯಯನಗಳೂ ಹೆಚ್ಚು ದೇಸೀ ಕೇಂದ್ರಿತವಾದರೆ, ಹೊಸ ತತ್ವ, ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳು ನಮ್ಮ ಹೊಳಹಿಗೂ ದೊರಕ ಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಉದಾಹರಣೆಗಾಗಿ: ವಚನಚಳುವಳಿ ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಒಡಲೊಳಗಿಂದ ಎದ್ದು ಬಂದುದು. ಶರಣರಿಗೆ ತಮ್ಮ ಚಳುವಳಿಯ ಆಶಯಗಳನ್ನು ಹೊತ್ತ ಅನೇಕ ತತ್ವಗಳನ್ನು, ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವಾದುದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಕಾಯಕ, ದಾಸೋಹ, ನಡೆ-ನುಡಿಗಳಂತಹ ಅನೇಕ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಅವರಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. ತಾವು ಕಂಡುಕೊಂಡ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ಆಲೋಚನೆಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲೆ ಅವರು ಅನೇಕ ವಚನಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದರು. ಹೊಸಗನ್ನಡ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡ ಇನ್ನೊಂದು ಮಹತ್ವದ ಚಳುವಳಿ ಬಂಡಾಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚಳುವಳಿ. ಬಂಡಾಯ ಸಾಹಿತಿಗಳು ತಮ್ಮ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ಆಲೋಚನೆಗಳನ್ನು ಭಾಷಣಗಳ ಮೂಲಕ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ, ಲೇಖನಗಳ ರೂಪದಲ್ಲಿ ದಾಖಲಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ತಮ್ಮ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ಆಲೋಚನೆಗಳನ್ನು ತಾವು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ಕೃತಿಗಳ ಮೂಲಕ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿಸಿಕೊಂಡಿಲ್ಲವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಅನೇಕ ಜನ ಬಂಡಾಯ ಸಾಹಿತಿಗಳು ತಮಗೆ ಶಾಸ್ತ್ರದ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲವೆಂದು ವಾದಿಸುವುದನ್ನು ಕೇಳುತ್ತೇವೆ. ಆದರೆ ಒಂದು ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ಆಲೋಚನೆಯ ಬೀಜಗಳುಳ್ಳ ಸಾಹಿತ್ಯಸೃಷ್ಟಿ ಸಮೃದ್ಧಿಯಾಗಿ ಆಗಬೇಕು. ಹೀಗಾಗ ಬೇಕಾದರೆ ಆ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅಧ್ಯಯನ ನಿರಂತರವಾಗಿ ನಡೆಯಬೇಕು. ಹೀಗೆ ಒಂದು ಕಲಾಕ್ಷೇತ್ರದ ಅಧ್ಯಯನ ನಿರಂತರವಾಗಿ ಶಿಸ್ತಿನಿಂದ ನಡೆಯಬೇಕೆಂದರೆ ಆ ಬಗೆಗಿನ ಶಾಸ್ತ್ರ ಬೆಳೆದುಬರುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯ. ಏಕೆಂದರೆ ಶಾಸ್ತ್ರವು ಒಂದು ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನ ಮಾಡುವ, ದಿಕ್ಕು-ದಿಸೆ ತೋರಿಸುವ ಮಹತ್ವದ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಶಾಸ್ತ್ರಬೆಳೆದು ಬರದ ಯಾವುದೇ ಪ್ರಕಾರದ ಕಲೆಯ ಚರ್ಚೆಯು ಸಮರ್ಪಕವಾಗಿ ಮತ್ತು ಸಮೃದ್ಧವಾಗಿ ಬೆಳೆಯಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಚರ್ಚೆ ಬೆಳೆಯದ ಹೊರತು ಆ ಕಲೆಯ ಅಭಿವೃದ್ಧಿಯಲ್ಲಿ ವಿಕಾಸ ಕಾಣಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಈ ಕೊರತೆಯನ್ನು ಭಾರತೀಯ ಜಾನಪದ ಕಲಾಕ್ಷೇತ್ರವೂ ಈಗ ಅನುಭವಿಸುತ್ತಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು.

ಒಂದು ಗೊತ್ತಾದ ಪ್ರದೇಶದ ವಸ್ತುವನ್ನು ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕಾಗಿ ಆಯ್ಕೆಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ 'ಸೀಮಿತ ಕ್ರಮವೆ' 'ದೇಸಿ' ಎನಿಸುತ್ತದೆ. ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಈ ಪ್ರದೇಶ ಮತ್ತು ಅಲ್ಲಿ ಸಂಗ್ರಹಿತ ವಸ್ತು ತನ್ನ ತಾಯ್ನಾಡಿನದಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಈ ತಾಯ್ನಾಡೆಂಬ 'ತವರಿನಬಣ್ಣ' ಹೊತ್ತ ಇಲ್ಲಿಯ ಸಂಗತಿಗಳು ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಆ ನಾಡಿನ ಗುಣಗಳನ್ನು ಪಡೆದಿರುತ್ತವೆ. ಇಂಥದನ್ನು ಕುರಿತು ಕೆಲಸಮಾಡುವವನಲ್ಲಿ ತನ್ನದೆಂಬ 'ತವರಿನಭಾವ' ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ಕೆಲಸಮಾಡುತ್ತದೆ. ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಬೆನ್ಫೆ ಅವರಂತೆ, ಮ್ಯಾಕ್ಸ್ ಮುಲ್ಲರ್ ಅವರಂತೆ -. ಹೊರದೇಶದ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡಾಗಲೂ ಜೀವಮಾನವಿಡೀ ಒಂದು ಸಂಗತಿಯನ್ನು ತನ್ನ ಅಭ್ಯಾಸದ

ಏಕಮಾತ್ರ ಕ್ಷೇತ್ರವಾಗಿ ಆಯ್ದುಕೊಂಡ ಕಾರಣಗಳಿಂದ - ಅಭ್ಯಾಸಿಗ ತನಗರಿವಿಲ್ಲದೆ ಆ ವಸ್ತು ಹೊಂದಿರುವ ಪ್ರದೇಶದ ಜೊತೆಗೆ ಭಾವನಾತ್ಮಕ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡಿರುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಅಕ್ಷರಮಟ್ಟಿಗೆ ಅವು 'ದೇಸೀ ಅಧ್ಯಯನ'ಗಳೇ ಎನಿಸುತ್ತವೆ. ಏನಿದ್ದರೂ ಇಂಥವು ಅಪರೂಪದ ಉದಾಹರಣೆಗಳಷ್ಟೆ

ದೇಸೀ ಸಂಗತಿ(ಪಠ್ಯ)ಗಳ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಅಧ್ಯಯನವು 'ದೇಸೀ ದೃಷ್ಟಿ'ಯ ಅಧ್ಯಯನ ವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ದೇಸೀ ದೃಷ್ಟಿಯ ಅಧ್ಯಯನದ ಫಲ ಒಂದು ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ಆಲೋಚನೆಯ ಹೊಳಹಿಗೆ ದಾರಿಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತದೆ. ಆ ವಸ್ತುವಿನ ಗುಣಗಳೇ ಅದರಿಂದ ಹುಟ್ಟುವ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ಆಲೋಚನೆಯ ವ್ಯಾಪಕಗುಣವನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುತ್ತವೆ. ಕಥೆ, ಗಾದೆ, ಒಗಟುಗಳಾದರೆ ಹೆಚ್ಚುವ್ಯಾಪಕವಾಗಿ, ಹಾಡು ಮತ್ತು ಇನ್ನೂ ಸ್ಥಳೀಯ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಕುರಿತಾದರೆ ಹೆಚ್ಚುಸೀಮಿತವಾಗಿ (ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಾದೇಶಿಕವಾಗಿ)ಆ ಆಲೋಚನೆಗಳು ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತವೆ. ಎಲ್ಲೆಡೆಯೂ ಕಾಣಿಸುವ ಕಥೆ,ಗಾದೆ,ಒಗಟುಗಳಂಥವುಗಳ ವ್ಯಾಪಕತೆಯ ಗುಣವೇ ಅಂತರರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಗುಣಗಳೆನಿಸುತ್ತವೆ. ಪ್ರಾದೇಶಿಕಗುಣವು ಒಂದು ಪ್ರಕಾರದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯತೆ ಯಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ಆಲೋಚನೆಗಳು ಕೂಡ 'ದೇಸೀ ಮಾದರಿ'ಯ ಅಭ್ಯಾಸಗಳಿಂದಲೇ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡವುಗಳಾಗಿವೆ. 'ದೇಸಿ' ಎನ್ನುವುದು ಎರಡು ವಲಯಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ- ಒಂದು ಸೀಮಿತ ಪ್ರದೇಶ, ಇನ್ನೊಂದು ಸೀಮಿತ ವಿಷಯ.

೧. **ಸೀಮಿತ ಪ್ರದೇಶ :** ಫಿನ್‌ಲ್ಯಾಂಡ್ ಒಂದು ಸಣ್ಣ ರಾಷ್ಟ್ರ. ಆ ಸೀಮಿತ ಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿದ 'ಕಲೆವಾಲಾ'ದ ಕಥನಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ಸಂಪಾದಿಸಲೆಂದು, ಸಂಗ್ರಹಿತ ಕಥಾನಕಗಳ ಜೋಡಣೆಯ ಆಲೋಚನೆಯಿಂದಲೇ 'ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಭೌಗೋಳಿಕ ಅಧ್ಯಯನ ವಿಧಾನ' ಹೊರ ಹೊಮ್ಮಿದುದು. ಭಾರತದಂಥ ವಿಸ್ತಾರವಾದ ಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ ಕೈಕೊಂಡ ಕ್ಷೇತ್ರ ಕಾರ್ಯಕ್ಕೆ ಆ ವಿಧಾನವನ್ನು ಅನ್ವಯಿಸಲು ಆಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅದನ್ನು ಅನ್ವಯಿಸಲು ಮತ್ತೆ ನಾವು ಒಂದು ಸೀಮಿತ ಸಣ್ಣಪ್ರದೇಶವನ್ನೇ ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯ.

೨. **ಸೀಮಿತ ವಿಷಯ :** 'ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಭೌಗೋಳಿಕ ಅಧ್ಯಯನ ವಿಧಾನ' ಹುಟ್ಟಿಬಂದುದು ಕಥನಕಾವ್ಯಗಳ ಹೊಟ್ಟೆಯಿಂದ. ಅದನ್ನು ಜನಪದ ಕಥೆಗಳಿಗೆ ಅನ್ವಯಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ ಜೂಲಿಯಸ್ ಕ್ರಾಹ್ನನ ಮಗ ಕಾರ್ಲೆ ಕ್ರಾಹ್ನ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಕಥೆಯ ಎಳೆಯೊಂದು -ಕಥನಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಜನಪದ ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯ ಗುಣವಾದ್ದರಿಂದ ಜನಪದ ಕಥೆಯ 'ಮೂಲಮಾದರಿ' (Arche type) ತಯಾರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಆ ವಿಧಾನ ಸಹಾಯಕವಾಯಿತು.

ರಶಿಯಾದ ಕೇವಲ ಒಂದು ನೂರು ಕಿನ್ನರ ಕಥೆಗಳನ್ನು ತನ್ನ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಅಳವಡಿಸಿದ ವ್ಲಾ.ಜೆ. ಪ್ರಾಪ್ ಅವರು ಕಿನ್ನರ ಕಥೆಗಳ ಒಟ್ಟು ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ೩೧ ಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಿದ್ದು ಈ ಸೂತ್ರವನ್ನು ಬೇರೆ ಪ್ರಕಾರದ ಕಥೆಗಳಿಗೆ ಯಥಾವತ್ ಅನ್ವಯಿಸಲು ಆಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಕಥೆಗಳ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕ ಗುಣಗಳಿಂದಾಗಿ, ಬೇರೆ ಪ್ರದೇಶದ ಕಿನ್ನರ ಕಥೆಗಳಿಗೂ ಅದು ಅನ್ವಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಪುರಾಣಗಳ ಅಭ್ಯಾಸದಿಂದ ಗ್ರಿಮ್ ಸಹೋದರರಿಗೆ ' ಪುರಾಣ ಮೂಲವಾದ' ವನ್ನು ಭಾರತದ ಕಥೆಗಳ ಅಭ್ಯಾಸದಿಂದ ಬೆನ್ಫೆಗೆ 'ಭಾರತೀಯ ಮೂಲವಾದ'ವನ್ನು ವೇದಗಳ ಅಭ್ಯಾಸದಿಂದ ಮ್ಯಾಕ್ಸ್ ಮುಲ್ಲರ್ ಅವರಿಗೆ 'ಸೌರಪುರಾಣ ಮೂಲವಾದ'ವನ್ನು ಹುಟ್ಟು ಹಾಕಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿದೆ. ಹೀಗೆಯೇ ಯಾವುದೇ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ಆಲೋಚನೆಯನ್ನು ಒಂದು ಗೊತ್ತಾದ 'ಸೀಮಿತ ಕ್ಷೇತ್ರ'ದ 'ದೇಸಿ' ಸಂಗತಿ (ಪಠ್ಯ) ಯೊಂದನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡುವ ಮೂಲಕ ಮಾತ್ರ ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯ ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು.

ಕಥೆ, ಗಾದೆ, ಒಗಟುಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ 'ರಚನಾ ಸಿದ್ಧಾಂತ'ಗಳು ಮಾತ್ರ ಹೆಚ್ಚು ವ್ಯಾಪಕವಾದ ಕ್ಷೇತ್ರದ ಸಂಗತಿಗಳಿಗೆ ಅನ್ವಯಿಸುವಂತಿವೆ. ಒಂದು ರೂಪದ ರಚನೆಯ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಆ ರೂಪವು ಪ್ರಪಂಚದ ಬೇರೆಲ್ಲಿದ್ದರೂ ಆ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಅನ್ವಯಿಸಬಹು ದಾಗಿದೆ. ಇದು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿರಲು ಕಾರಣವೆಂದರೆ, ಪ್ರಪಂಚದ ತುಂಬ- ಜನಪದ ಕಥೆ, ಗಾದೆ ಹಾಗೂ ಒಗಟುಗಳ ರಚನಾರೂಪಗಳು ಒಂದೇ ಬಗೆಯಾಗಿರುವುದು. ಹೀಗಾಗಿಯೇ ಇವುಗಳ ರಚನೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ತಾತ್ವಿಕ ಚಿಂತನೆಗಳು ಎಲ್ಲೆಡೆಯೂ ಸ್ವೀಕಾರವಾಗುವಂತಿವೆ. ಪ್ರಾಪ್‌ನ ಜನಪದ ಕಥೆಗಳ ರಚನಾವಿನ್ಯಾಸ, ಲೆವಿಸ್ಟ್ರಾಸ್ ಅವರ ಪುರಾಣ ರಚನಾ ವಿನ್ಯಾಸ, ಪ್ಯಾರಿ-ಲಾರ್ಡ್ ಅವರ 'ಮೌಖಿಕ ಸೂತ್ರಾತ್ಮಕ ಸಿದ್ಧಾಂತ' ಇವು ಹೆಚ್ಚು ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿ ಪ್ರಯೋಜನ ವಾಗುವ ಅಧ್ಯಯನಗಳಾಗಿವೆ. ಇವೆಲ್ಲ ಕಥನಪ್ರಕಾರಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಪ್ರಕಾರಗಳೆಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಅಂದರೆ ರಚನಾ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳೆಲ್ಲ ಸೃಷ್ಟಿಯಾದದ್ದು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಕಥನಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನೇ ಕುರಿತು. ಗಾದೆ ಮತ್ತು ಒಗಟುಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಅಲ್ಪಮಟ್ಟಿನ ರಾಚನಿಕ ಅಭ್ಯಾಸಗಳೂ ನಡೆದಿವೆ.

ಒಂದು ಗೊತ್ತಾದ ಸಂಗತಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಯಾವುದೇ ಒಂದು 'ತತ್ವ-ವಾದ', 'ಪರಿಕಲ್ಪನೆ- ಸಿದ್ಧಾಂತ'ವನ್ನು ಇನ್ನೊಂದು ಸಂಗತಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಲು ಆಗದು. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವೆಂದರೆ ಗೊತ್ತಾದ ಒಂದು ತತ್ವ, ಒಂದು ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯು ಖಚಿತವಾಗಿ ಯಾವುದೋ ಒಂದುಸಂಗತಿಯ ಹೊಟ್ಟೆಯೊಳಗಿಂದಲೇ ಹುಟ್ಟಿಬಂದಿರುತ್ತದೆ. ಪ್ಯಾರಿ-ಲಾರ್ಡ್ ಅವರ 'ಮೌಖಿಕ ಸೂತ್ರಾತ್ಮಕ ಸಿದ್ಧಾಂತ'ವು ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳೆನ್ನಬಹುದಾದ ದೀರ್ಘಕಾವ್ಯಗಳ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಗುಣ-ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿ ಸೃಷ್ಟಿಗೊಂಡುದಾಗಿದೆ. ಕಾರಣ ಸಣ್ಣ ಪ್ರಕಾರದ ಹಾಡುಗಳಿಗೆ ಅದನ್ನು ಅನ್ವಯಿಸಲು ಬಾರದು.

ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ಚರ್ಚೆಗಳು ಕೂಡ ಇದಕ್ಕೆ ಹೊರತಾಗೇನೂ ಇರಲಾರವು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ 'ರಸ' ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಭರತನಿಗೆ ಹೊಳೆದದ್ದು ನಾಟ್ಯ-ನಾಟಕ ಪ್ರಯೋಗದ ಹಂತದಲ್ಲಿ. ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ರಸಾನುಭವವನ್ನು ಕಾವ್ಯದಲ್ಲೂ ಕಾಣಬಹುದು ಎಂದುದರಿಂದ ಅಲ್ಲಿಂದ ರಸಾನಂದವನ್ನು ಕಾವ್ಯದಲ್ಲೂ ಕಾಣುವ ಪರಿಪಾಠದೊಂದಿಗೆ ಕಾವ್ಯದ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಹುಡುಕಿಕೊಡುವ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ನಡೆದವು. ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು 'ರಸಾನಂದದ ಸ್ಥಿತಿ' ಗುರುತಿಸಿದ್ದು ದೀರ್ಘವಾದ ಕಥೆಗಳುಳ್ಳ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಎಂಬುದು ಮುಖ್ಯವಿಚಾರ. ಏಕೆಂದರೆ ದೀರ್ಘವಾದ ಕಥಾಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಕಾಣುವುದು ನಾಟಕೀಯತೆ. ಅಂದರೆ 'ಪ್ರಸಂಗ'ದ ಗುಣ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿರುವುದು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಕಥೆಯ

ಪ್ರಸಂಗದ ಸಾಧ್ಯತೆಯೆ. ಈ ಸಮಾನ ಗುಣದಿಂದಾಗಿ- ನಾಟಕದ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಕಟರೂಪದಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ರಸಾನಂದ ಸ್ಥಿತಿ, ಪ್ರದರ್ಶನವಲ್ಲದ- ದೀರ್ಘ ಕಥನಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ತೆಳುವಾದ 'ರಸಾನುಭವ'ವಾಗಿ ತೋರುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ನಾಟಕದ ಪ್ರದರ್ಶನ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಆಗುವ ರಸಾನಂದದ ಸಾಂದ್ರತೆಗಿಂತ ಬಹುತರವಾದ ಕ್ಷೀಣ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ (ತೆಳುವಾದ) ಉಳಿದ ಓದುವ ಕಥನ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ (ನಾಟಕವನ್ನು ಓದುವಾಗಲಂತೆ) ರಸಾನುಭವವಾಗುತ್ತದೆ.

ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳೆಲ್ಲ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಮತ್ತು ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದವುಗಳಾಗಿವೆ. ಅವುಗಳನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಉಳಿದ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಗೆ ಅಂದರೆ ಹೊಸ ಗನ್ನಡದ ಬಹುತೇಕ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಗೆ ಯಥಾವತ್ ಅನ್ವಯಿಸಲು ಬಾರದು. ಆದರೆ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಒಂದು ಕಲಾಪ್ರಕಾರದ ಗುಣಗಳು, ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲೂ ತೆಳುವಾಗಿಯಾದರೂ ಕಾಣಿಸುತ್ತವೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ತತ್ವಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಉಳಿದೆಲ್ಲ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಗೂ ಸಾಮಾನ್ಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅನ್ವಯಿಸಿ ನೋಡಬಹುದು. ಆದರೆ ಇಂಥಲ್ಲಿ ಫಲಿತಾಂಶದ ಪ್ರತಿಶತ ತೀರ ಕಡಿಮೆ ಇರುವುದು ಮಾತ್ರ ಲೆಕ್ಕಕ್ಕೆ ಹಿಡಿಯಲೇಬೇಕು.

ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಚರ್ಚೆ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ನಾಟಕಗಳ ಚರ್ಚೆ ಎಂಬಷ್ಟಕ್ಕೆ ಸೀಮಿತವಾಗಿದೆ. ನವೋದಯ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವುದಕ್ಕಿಂತ ಮುಂಚೆ ಪ್ರಪಂಚದ ತುಂಬ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಚಲಿತದಲ್ಲಿದ್ದ ರೂಪಗಳೆಂದರೆ ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ನಾಟಕಗಳು ಮಾತ್ರ. ಆದರೆ ಈಗ ಸಾಹಿತ್ಯದ ವಲಯ ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿದೆ. ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಪ್ರಕಾರಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುವ ಸಾಮಾನ್ಯ ಲಕ್ಷಣ, ಸ್ವರೂಪ, ರಚನೆ ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಬಗೆಗಿನ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ಚರ್ಚೆಗಳು ಕೂಡ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸಾ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿಯೇ ಗಣಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಕಥನಸಾಹಿತ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡು ಬಂದ ಹೊಸ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ಆಲೋಚನೆಗಳನ್ನು ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಹೊರಗೇ ಇಟ್ಟಿರುವುದನ್ನು ನಾವು ಗಮನಿಸುತ್ತೇವೆ. ಉದಾಹರಣೆಗಾಗಿ ಸಣ್ಣ ಕಥೆ ಮತ್ತು ಕಾದಂಬರಿಗಳ ರಚನೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ಚರ್ಚೆಗಳನ್ನು ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಭಾಗಗಳೆಂದು ಗಣಿಸುತ್ತಿಲ್ಲ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವೆಂದರೆ ಪ್ರಪಂಚದ ತುಂಬ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಬಗೆಗಿರುವ ಒಂದು ಸೀಮಿತ ದೃಷ್ಟಿ

ನಮ್ಮಲ್ಲಿರುವ ಜಾನಪದ ಸಂಗತಿಗಳ 'ದೇಸೀ ದೃಷ್ಟಿ'ಯ ಅಭ್ಯಾಸದಿಂದ ನಾವೂ ತಾತ್ವಿಕ ಚಿಂತನೆಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದಾಗಿದೆ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರ ಮಾದರಿ (type) ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಒಂದು ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನಾಗಿ ಬೆಳೆಸಲು ನನಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾದುದು ನಮ್ಮಲ್ಲಿಯ ಜಾನಪದ ಸಂಗತಿಗಳ 'ದೇಸೀ ದೃಷ್ಟಿ'ಯ ಅಭ್ಯಾಸದಿಂದಲೇ. ಕನ್ನಡ ಜನಪದಕಾವ್ಯಗಳ ಅಭ್ಯಾಸದಿಂದ 'ಜನಪದಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆ'ಯನ್ನು (೧೯೮೨) ಬರೆಯಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿದೆ. ಜನಪದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಥನ ಕಾವ್ಯಗಳ ಅಭ್ಯಾಸದಿಂದಾಗಿ 'ಮೌಲ್ಯಗಳ ಸಂಘರ್ಷ', ಸಣ್ಣ ಪ್ರಕಾರದ ಜನಪದ ಕಾವ್ಯಗಳ ಅಭ್ಯಾಸ ದಿಂದಾಗಿ ಅವುಗಳ ಆಶುಕವಿತ್ವದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನನುಸರಿಸಿ 'ಪ್ರಥಮ ವಿಮರ್ಶೆ', ಜನಪದ ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳ ಅಭ್ಯಾಸದಿಂದ 'ಜನಪದ ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳ ರಾಚನಿಕ ಮತ್ತು ಸಂವಹನ ಸ್ವರೂಪ', ಕಥೆಗಳ ರಚನಾ ರೀತಿಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿ 'ಸಂಕೀರ್ಣ ಜನಪದ ಕಥೆಗಳ ರಾಚನಿಕ ಸ್ವರೂಪ- ಕಥಾಘಟಕಗಳು'- ಈ ಮುಂತಾದ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ಬರಹಗಳನ್ನು ಬರೆಯಲು ನನಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗಿರುವುದು- ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು ಆಯಾ ವಸ್ತುವಿನ ಗರ್ಭದಿಂದಲೇ

ಉದ್ಭವಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ ಎಂಬುದರಿಂದ. ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ (ಲಿಖಿತ ಮತ್ತು ಮೌಖಿಕ) ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲೂ ಇಂತಹ ಪ್ರಯತ್ನ ಗಳು ನಡೆದರೆ, ಕನ್ನಡದಲ್ಲೂ ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿ ಹೊಸಬಗೆಯ 'ಶಾಸ್ತ್ರಸಾಹಿತ್ಯ' ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ.

ಇಂತಹ ಸಾರ್ಥಕ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ನಡೆದು ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೇ (ಮೌಖಿಕ ಮತ್ತು ಲಿಖಿತ) ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಶಾಸ್ತ್ರಸಾಹಿತ್ಯವು ಬೆಳೆದುಬಂದರೆ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಕೈಹಿಡಿದು ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತಿರುವ ಸಂಸ್ಕೃತದ ಸಾವಿರ ವರ್ಷದ ಕಪಿಮುಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮತ್ತು ಕಳೆದ ಒಂದು ಶತಮಾನದಿಂದ ಬೌದ್ಧಿಕವಾಗಿ ಕನ್ನಡವನ್ನು ಗುಲಾಮನಂತೆ ನಡೆಸಿಕೊಂಡು ಬರುತ್ತಿರುವ, ಕನ್ನಡದ ನೈಜ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಸರ್ಕಾರಿ ಜಾಲಿಕಂಟಿಯಾಗಿ ಆವರಿಸಿರುವ ಇಂಗ್ಲೀಷಿನ ವಿಷದ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಕನ್ನಡ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಬಿಡುಗಡೆಯ ನಿಟ್ಟುಸಿರು ಬಿಡುವ ಸಾಧ್ಯತೆ ಇದೆ. ಅಂತಹ ಒಂದು ಸಣ್ಣ ಪ್ರಯತ್ನವಾಗಿ ಈ ಕೃತಿಯನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ಮಾತನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು – ಕನ್ನಡದೇ ಆದ ಒಂದು ಸ್ವತಂತ್ರ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯನ್ನು ರಚಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡಕವಿಗಳ ಮಾತುಗಳು ಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿಗೆ ಸಹಾಯಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಅವರು ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಹೇಳುವ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮಾತುಗಳೆಲ್ಲ ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸಕರ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳಿಗೆ ಪೂರಕವಾಗಿವೆ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಕೃತಿಗಳು ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಗೆ ಉತ್ತಮ ಉದಾಹರಣೆಗಳಾಗಿವೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆ. ಅದೇಂದರೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳೇ ಇಡೀ ಸಾವಿರವರ್ಷಗಳ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಕೈಹಿಡಿದು ಬರೆಸಿವೆ ಎಂಬುದು. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಕನ್ನಡದ ಪಂಪನಿಂದ ಈವರೆಗಿನ ಕವಿಗಳ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳು ಅವು ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಗೆ ಪೂರಕವಾಗಿವೆ. ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಹೆಚ್ಚುಸ್ವತಂತ್ರವಿಚಾರಗಳು ಕಾಣುವುದು ವಚನಕಾರರಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ.

ಇಲ್ಲಿ ಒಂದೊಂದು ಸಂಗತಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ಶಾಸ್ತ್ರಕಾರರ, ಕವಿಗಳ, ವಚನಕಾರರ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಕನ್ನಡದ ಲಿಖಿತ ಮತ್ತು ಮೌಖಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯದ ವಿಪುಲವಾದ ಸಾಮಗ್ರಿಯ ಬಳಕೆಯನ್ನು ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲೂ ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ. ಆ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಪ್ರಸ್ತುತ ಕೃತಿ '**ಜನಪದ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ**' ಎಂದಿದ್ದರೂ ಇದು '**ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆ**'ಯೇ ಆಗಿದೆ.

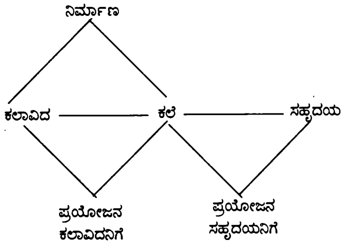
*

೨

ಕಲಾಮೀಮಾಂಸೆಯ ಮೂರು ಮುಖ್ಯಧಾರೆಗಳು

'**ಮೀಮಾಂಸೆ**' ಎಂದರೆ ಚರ್ಚೆ ಎಂದು ಅರ್ಥ. 'ಕಲಾಮೀಮಾಂಸೆ' ಎಂದರೆ ಕಲೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಯಾವುದೇ ಬಗೆಯ ತಾತ್ವಿಕಚರ್ಚೆ ಎಂದು ಅರ್ಥವಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ 'ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ' ಎಂದರೆ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಯಾವುದೇ ಬಗೆಯ ತಾತ್ವಿಕಚರ್ಚೆ ಎಂದಾಗುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಮೂಲಭೂತ ತಾತ್ವಿಕವಿವೇಚನೆಗಳೆಲ್ಲ ಕವಿ, ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಸಹೃದಯನ ಸುತ್ತಲೇ ಇರುವಂತಹವು. ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಕವಿ, ಕಾವ್ಯ, ಸಹೃದಯ- ಈ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳ ಸ್ವರೂಪಗಳ ಚರ್ಚೆಯೇ ಇಲ್ಲಿಯ ಮೂಲಭೂತ ತಾತ್ವಿಕ ಚರ್ಚೆಗೆ ಬುನಾದಿ ಹಾಕುತ್ತವೆ. ನಂತರ ಕಾವ್ಯ ಹೇಗೆ ಹುಟ್ಟಿತು? ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಕವಿಯ ನಿರ್ಮಾಣ ಸಾಮರ್ಥ್ಯದ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ತನ್ನಲ್ಲಿ ಅಡಕವಾಗಿಸಿಕೊಂಡು ಚರ್ಚಿಸುತ್ತದೆ. ಮುಂದೆ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದ ಕವಿಗೂ ಅದನ್ನು ಓದುವ/ಕೇಳುವ ಸಹೃದಯನಿಗೂ ದೊರೆಯುವ ಲಾಭಗಳೇನು? ಅರ್ಥಾತ್ ಕಾವ್ಯ ಸಹೃದಯನ ಮೇಲೆ ಬೀರುವ ಪರಿಣಾಮಗಳೇನು? ಎಂಬ ಸಂಗತಿಗಳ ಚರ್ಚೆ ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಈ ಐದು ಪ್ರಮುಖಚರ್ಚೆಗಳು ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಮೂಲಭೂತ ತಾತ್ವಿಕಚಿಂತನೆಗಳೆನಿಸುತ್ತವೆ. ಈ ತಾತ್ವಿಕ ಚಿಂತನೆಗಳ ಚರ್ಚೆಯೇ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಮೂಲಕ್ಷೇತ್ರವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಮೂಲ ತಾತ್ವಿಕಚಿಂತನೆಗಳ ಸಂಬಂಧ ಗಳನ್ನು ಹೀಗೆ ಗೆರೆ ಎಳೆದು ತೋರಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ (ರೇಖಾಚಿತ್ರ-೧ ನೋಡಿ).

ಕಲೆಯನ್ನು ಕುರಿತ ಈ ಮೇಲಿನ ಮೂಲಭೂತವಾದ ಐದು ಅಂಶಗಳ ಚರ್ಚೆಯು ಹದಗೊಳಿಸುವ ಕ್ಷೇತ್ರದ ಮೇಲೆ, ಮುಂದೆ ನಡೆಯುವ ತಾತ್ವಿಕ ಚಿಂತನೆಗಳೆಲ್ಲ (ಉದಾ: ರಸ, ಧ್ವನಿ ಮುಂ.) ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಕಲೆಯನ್ನು ಎದುರಿಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡೇ ನಡೆಯುತ್ತವೆ. ಹೀಗೆ ಚರ್ಚಿಸುವಾಗಲೆಲ್ಲ ಕಲೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ, ಕಲೆಯ ಜೊತೆಗಿನ ಕವಿ ಮತ್ತು ಸಹೃದಯರ ಸಂಬಂಧಗಳು ನಿರಂತರವಾಗಿ ಕೆಲಸಮಾಡುತ್ತವೆ. ಕಲೆಯ ಬಗೆಗೆ ಬೆಳೆದುಕೊಂಡುಬಂದ ನಂತರದ ಈ ತಾತ್ವಿಕ ಚಿಂತನೆಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ, ಅಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖವಾದ ಮೂರು ಬಗೆಯ

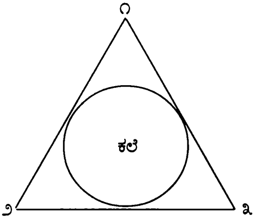


ಚಿತ್ರ-೧

ಚಿಂತನಾಧಾರೆಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಈ ತಾತ್ವಿಕಚಿಂತನೆಗಳು ಕಲೆಯ ಪ್ರಮುಖವಾದ ಮೂರು ಮುಖಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ಬೆಳೆದಿರುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಅವುಗಳೆಂದರೆ: ೧. ಕಲೆಯ ಸೌಂದರ್ಯ ಮುಖ, ೨. ರಚನಾ ಮುಖ ಹಾಗೂ ೩. ಜೀವನ ಮುಖ (ರೇಖಾಚಿತ್ರ-೨ ನೋಡಿ). ಕಲೆಯ ಈ ಮೂರು ಮುಖ್ಯ ಮುಖಗಳ ತಾತ್ವಿಕ ಚರ್ಚೆಗಳೇ ಆಯಾ ಮುಖದ ಪ್ರಸ್ಥಾನಗಳಾಗಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತವೆ. ಕಲಾಮೀಮಾಂಸೆಯ ಈ ಮೂರು ಮುಖದ ಚಿಂತನಾಧಾರೆಗಳನ್ನು ಹೀಗೆ ಗುರುತಿಸಬಹು ದಾಗಿದೆ:

೧.ಕಲಾಮೀಮಾಂಸೆ ಅಥವಾ ಸೌಂದರ್ಯ ಕಲಾಶಾಸ್ತ್ರ
೨. ರಾಚನಿಕ ಕಲಾಮೀಮಾಂಸೆ ಅಥವಾ ರಾಚನಿಕ ಕಲಾಶಾಸ್ತ್ರ
೩. ಜೀವನ ಕಲಾ ಮೀಮಾಂಸೆ ಅಥವಾ ಜೀವನ ಕಲಾಶಾಸ್ತ್ರ

ಎಲ್ಲಾ ಲಲಿತಕಲೆಗಳನ್ನು ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಈ ಮೇಲಿನಂತೆ ಹೆಸರುಗಳನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಬಹುದು. 'ಸೌಂದರ್ಯ ಕಲಾಮೀಮಾಂಸೆ' (ಸೌಂದರ್ಯ ಕಲಾಶಾಸ್ತ್ರ) ಮತ್ತು 'ರಾಚನಿಕ ಕಲಾಮೀಮಾಂಸೆ' (ರಾಚನಿಕ ಕಲಾಶಾಸ್ತ್ರ) ಎಂಬ ಹೆಸರುಗಳಂತೂ ಈಗಾಗಲೇ ಪ್ರಚಲಿತದಲ್ಲಿವೆ. ಅವು ಎಷ್ಟೊಂದು ನಮಗೆ ಪರಿಚಿತವಾಗಿವೆ ಎಂದರೆ ಈ ಹೆಸರುಗಳಲ್ಲಿಯ 'ಕಲಾ' ಎಂಬ ಪದವನ್ನೂ ಇಲ್ಲದೆ ಕೇವಲ 'ಸೌಂದರ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆ' (ಸೌಂದರ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ) ಎಂದೂ 'ರಾಚನಿಕ ಮೀಮಾಂಸೆ' (ರಾಚನಿಕಶಾಸ್ತ್ರ) ಎಂದೂ ಕರೆಯುವಷ್ಟು ನಮಗೆ ಅವು ಪರಿಚಿತವಾಗಿ ಬಿಟ್ಟಿವೆ. ಈಗ ಹೊಸದಾಗಿ ಬಳಸಬೇಕಾದ ಪದವೆಂದರೆ, ಕಲೆಯು ದಾಖಲಿಸುವ ಜೀವನ ಮುಖದ ಕ್ಷೇತ್ರ ಮಾತ್ರ. ಜೀವನವನ್ನು ದರ್ಶಿಸುವ ಕಲೆಯ ಈ ಮುಖವನ್ನು 'ಜೀವನ ಕಲಾಮೀಮಾಂಸೆ' ಅಥವಾ 'ಜೀವನ ಕಲಾಶಾಸ್ತ್ರ' ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಿಂದ ಗುರುತಿಸುವುದು ಸೂಕ್ತವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತವಾಗಿ ಇದನ್ನು 'ಜೀವನ ಮೀಮಾಂಸೆ' ಎಂದು ಕರೆಯಬಹುದಾಗಿದೆ.



ಚಿತ್ರ-೨

ಕೇವಲ ಕಾವ್ಯದ ಚರ್ಚೆ ಒಂದನ್ನೇ ಗಮನಿಸಿ ಈ ಮೇಲಿನ ಕಲಾಮೀಮಾಂಸೆಯ ಮೂರು ಧಾರೆಗಳ ಹೆಸರುಗಳಲ್ಲಿ 'ಕಲಾ' ಎಂಬುದರ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ 'ಕಾವ್ಯ' ಎಂಬ ಪದವನ್ನು ಸೇರಿಸಿ ಈ ಕೆಳಗಿನಂತೆ ಹೆಸರಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದಾಗಿದೆ:

೧. ಸೌಂದರ್ಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ ಅಥವಾ ಸೌಂದರ್ಯ ಕಾವ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ
೨. ರಾಚನಿಕ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ ಅಥವಾ ರಾಚನಿಕ ಕಾವ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ
೩. ಜೀವನ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ ಅಥವಾ ಜೀವನ ಕಾವ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ

೧. ಸೌಂದರ್ಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ:

'ಸೌಂದರ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ' ಯಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯದ ಸೌಂದರ್ಯಮುಖವನ್ನು ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ, ಉಳಿದ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಗೌಣವಾಗಿ ಕಾಣಲಾಗುತ್ತದೆ. ಸೌಂದರ್ಯದ ದೃಷ್ಟಿಯೇ ಆನಂದದ ದೃಷ್ಟಿ ಕಾವ್ಯದ ಈ ಸೌಂದರ್ಯಮುಖವನ್ನು ಸವಿಯುವವನು ಸಹೃದಯ. ಹೀಗಾಗಿ ಕಾವ್ಯದ ಸೌಂದರ್ಯ ಹಾಗೂ ಸಹೃದಯನು ಈ ಕಾವ್ಯಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಆಸ್ವಾದಿಸುವ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿ **ಸೌಂದರ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯ** ಚರ್ಚೆಗಳು ಬೆಳೆದುನಿಲ್ಲುತ್ತವೆ. ಸಹೃದಯನು ಆಸ್ವಾದಿಸುವ ಕಾವ್ಯದ ಬಾಹ್ಯ ಮತ್ತು ಅಂತರಂಗದ ಒಂದು ಸಾಮಾನ್ಯಗುಣವಾದ ಸೌಂದರ್ಯದ ಮುಖವನ್ನೇ ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷಿಸಿ ಆದನ್ನೇ ಪ್ರಮುಖವೆಂದು ಗ್ರಹಿಸುವುದು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯ ಗುಣ. ಅಲ್ಲದೆ ಕಲೆಯನ್ನು ಕೇವಲ ಸೌಂದರ್ಯದ ಖಣಿ ಎಂದು ಭಾವಿಸಿ, ಅದರಿಂದ ಬೇರಾವ ಪ್ರಯೋಜನವನ್ನೂ ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ಅಪೇಕ್ಷಿಸದೆ, ಕೇವಲ 'ಕಲೆಗಾಗಿ ಕಲೆ' ಎಂಬ ಸೌಂದರ್ಯಮುಖದ ಕಲಾಮೀಮಾಂಸೆಯೇ ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಇದರ ಅಲೌಕಿಕ ದೃಷ್ಟಿಯ ಚರ್ಚೆಯಿಂದಾಗಿ ಇಲ್ಲಿಯ ಗಮನ ಆಧ್ಯಾತ್ಮದ ಕಡೆಗೆ ವಾಲಿನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯದ ಬಗೆಗೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ಅಲಂಕಾರಿಕರಿಂದ ಬೆಳೆದುಬಂದ ಮುಖ್ಯ ಪ್ರಸ್ಥಾನಗಳಾದ ಅಲಂಕಾರ, ರೀತಿ, ಔಚಿತ್ಯ, ವಕ್ರೋಕ್ತಿ, ಧ್ವನಿ ಹಾಗೂ ರಸಸಿದ್ಧಾಂತ

ಗಳೆಲ್ಲ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಕೇವಲ ಒಂದು ಸುಂದರವಾದ ಕಲೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸಿ ಚರ್ಚಿಸಿದ 'ಸೌಂದರ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರದ' ವಿವೇಚನೆಗಳೇ ಆಗಿವೆ.[೧]

೨. ರಾಚನಿಕ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ:

ಇಲ್ಲಿ ಕಲೆಯ ರೂಪ, ಪ್ರಕಾರ ಮತ್ತು ಅದರ ವಿಶಿಷ್ಟ ರಚನಾರೀತಿಗಳು ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ಚರ್ಚೆಗೆ ಒಳಗಾಗುತ್ತವೆ. ಈ ಬಗೆಯ ಚಿಂತನೆಗಳಿಂದಲೇ ಕಲೆಯ ರಾಚನಿಕ ಪ್ರಸ್ಥಾನಗಳು ಸೃಷ್ಟಿಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಇಂತಹ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳೆಲ್ಲವನ್ನು ಒಟ್ಟಾರೆಯಾಗಿ ಸೇರಿಸಿ 'ರಾಚನಿಕ ಕಲಾ ಮೀಮಾಂಸೆ' ಅಥವಾ 'ರಾಚನಿಕ ಕಲಾಶಾಸ್ತ್ರ' ಎಂದು ಕರೆಯಬಹುದಾಗಿದೆ. ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಕಾವ್ಯದ ರಚನೆಯ ಅಂಶಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡು, ರಚನಾಶಾಸ್ತ್ರವಾಗಿ ಛಂದಸ್ಸು ಬೆಳವಣಿಗೆ ಹೊಂದಿ, ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಶಾಸ್ತ್ರವಾಗಿಯೇ ನಿಂತಿದೆ. ಛಂದಸ್ಸನ್ನುಳಿದಂತೆ ಕಾವ್ಯದ ಬೇರೆ ಸಂಗತಿಗಳ , ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಬೇರೆ ಪ್ರಕಾರದ ರೂಪ ಮತ್ತು ರಚನಾ ಸಂಗತಿಗಳ ತಾತ್ವಿಕ ಚಿಂತನೆಗಳು, ರಾಚನಿಕ ಪ್ರಸ್ಥಾನಗಳಾಗಿ ಬೆಳೆದು ನಿಲ್ಲುತ್ತವೆ. ಜನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕ್ಷೇತ್ರದ – ಗಾದೆ, ಒಗಟು, ಕಥೆ, ಮಹಾಕಾವ್ಯ ಮುಂತಾದವುಗಳ ರಾಚನಿಕ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದು ಬಂದಿದ್ದು ಅವೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಈ ಕ್ಷೇತ್ರದಡಿಯಲ್ಲಿ ಗಣಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ.

೩. ಜೀವನ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ:

ಬದುಕನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವ ಕಲಾವಿದನ 'ಲೌಕಿಕದೃಷ್ಟಿ'ಯೇ ಕಲೆಯ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಬಹುಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರವಹಿಸುತ್ತದೆ. ಕಲಾವಿದನ ಈ 'ಲೌಕಿಕ ದೃಷ್ಟಿ' ಯು ಅವನ 'ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ'ದ ದ್ಯೋತಕವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಲಿಖಿತಮೂಲದ ಕಾವ್ಯದ ಮತ್ತು ಚಿತ್ರ, ಶಿಲ್ಪ ವಾಸ್ತು ಸಂಗೀತ, ನೃತ್ಯ ಮತ್ತು ನಾಟಕ ಈ ಮೊದಲಿನ ಆರು ಲಲಿತ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ – 'ಕಲಾವಿದನ ದೃಷ್ಟಿ' ಅಥವಾ

---

೧. ಸಂಸ್ಕೃತದ ಅಲಂಕಾರ ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಅನುವಾದಿಸಿಕೊಟ್ಟ ಡಾ॥ಕೆ. ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ ಅವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಹೀಗಿದೆ: "ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ, ಭಾರತೀಯ ಸೌಂದರ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಒಂದು ಗಣನೀಯ ಮುಖವೇ ಹೊರತು ಸ್ವತಂತ್ರವಾದ, ಸಾಮಾನ್ಯ ಕಲಾತತ್ತ್ವಕ್ಕೆ ವಿಭಿನ್ನವಾದ ಒಂದು ಪ್ರಸ್ಥಾನವಲ್ಲ. ಸಂಗೀತ, ಚಿತ್ರ, ಶಿಲ್ಪ – ಈ ಎಲ್ಲ ಕಲೆಗಳಿಗೂ ಸಮಾನವಾಗಿ ಅನ್ವಯಿಸುವ ಸೌಂದರ್ಯ ತತ್ತ್ವವು ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ ಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೂ ಅಷ್ಟೇ ಯಥಾರ್ಥವಾಗಿ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆ" (ಭಾ.ಕಾ.ಮೀ. ತತ್ತ್ವ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗ, ಪು.೧).

ಹಿಂದಿಯ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಲೇಖಕರಾದ ಡಾ। ಮಮತಾ ಚತುರ್ವೇದಿ ಅವರು ಕೂಡ ಇಂತಹದೇ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತಾರೆ: "ಭಾರತೀಯ ಸೌಂದರ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ವಾಸ್ತವ ಹಾಗೂ ವಿಕಸಿತ ರೂಪ ಕಾವ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿಯೇ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಈ ಸೌಂದರ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಒಂದು ಸ್ವತಂತ್ರಭಾಗವಾಗಿ ಸ್ಥಾಪನೆಗೊಂಡಿಲ್ಲ. ಹೊರತಾಗಿ ಸೌಂದರ್ಯದ ಮೂಲತತ್ವಗಳು, ವಿವಿಧ ಆಯಾಮಗಳು ಹಾಗೂ ಅಂಗಗಳ ವಿವೇಚನೆ ಹಾಗೂ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಹಾಗೂ ಆಳವಾಗಿ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ. ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾವ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ೫ ಪ್ರಮುಖ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳಿವೆ: ೧.ರಸ ಸಿದ್ಧಾಂತ, ೨.ಧ್ವನಿ ಸಿದ್ಧಾಂತ,೩.ಅಲಂಕಾರ ಸಿದ್ಧಾಂತ, ೪.ರೀತಿ ಸಿದ್ಧಾಂತ, ೫. ಔಚಿತ್ಯ ಸಿದ್ಧಾಂತ" (ಸೌಂದರ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರ, ಪು. ೨೭೨).

'ಕಲಾವಿದನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ'ವೇ 'ಕಲಾಸೃಷ್ಟಿಯ ಸಂದರ್ಭ'ವಾಗಿ ಕೆಲಸ ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತದೆ. ಈ 'ಸಂದರ್ಭದ ಸಂಗತಿ'ಗಳಾದ– ಕಲಾವಿದನು ಬದುಕಿದ್ದ ಕಾಲ, ಪ್ರದೇಶ, ಸಂಸ್ಕೃತಿ (ಧಾರ್ಮಿಕ, ಸಾಮಾಜಿಕ, ರಾಜಕೀಯ) ಹಾಗೂ ಆರ್ಥಿಕ ಈ ಪ್ರಮುಖ ಸಂಗತಿಗಳ ಪ್ರತಿನಿಧಿಯಾಗಿ ಕಲೆ ಸೃಷ್ಟಿಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಕಲಾವಿದನು ಬದುಕಿದ್ದ ಸಂದರ್ಭದ ಸಂಗತಿಗಳೆಲ್ಲ(ವಸ್ತು) ಅವನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ (ಅನುಭವದ) ಮೂಲಕ ಆಯ್ಕೆಗೊಂಡು, ಕಲೆಯ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಇಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವೆಂಬ 'ಸಂದರ್ಭ'ವೇ ಕಲಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಮುಖ್ಯ ನೆಲೆಯಾಗಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ.

ಜನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಾದರೆ ಇಲ್ಲಿಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಪ್ರಯೋಗಗೊಳ್ಳುವ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂದರ್ಭಗಳೇ ಆಯಾ ಪ್ರಕಾರದ ಸೃಷ್ಟಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಈ ಎಲ್ಲ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂದರ್ಭಗಳು ಬದುಕಿನ ಬಹುಮುಖ್ಯ ಘಟ್ಟಗಳೇ ಆಗಿರುತ್ತವೆ. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಜನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಸಾಮೂಹಿಕ ಸಂದರ್ಭದ ಕೂಸುಗಳೇ ಆಗುವುದರಿಂದ, ಇಲ್ಲಿಯ ಮುಖ್ಯ ಉದ್ದೇಶ ಬದುಕನ್ನು ದಾಖಲಿಸುವುದೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಕಾರಣ 'ವ್ಯಕ್ತಿ ಸಂದರ್ಭ' (ಶಿಷ್ಟ ಸಾಹಿತ್ಯದ್ದು) ಮತ್ತು 'ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂಧರ್ಭ' (ಮೌಖಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯದ್ದು) ಈ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡ ತಾತ್ವಿಕ ಚಿಂತನೆಗೆ 'ಜೀವನ ಕಲಾಮೀಮಾಂಸೆ' ಅಥವಾ 'ಜೀವನ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ' ಎಂದು ಕರೆಯಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಇಲ್ಲಿ ಚರ್ಚೆಗೊಳ್ಳುವ ಸಂಗತಿಗಳೆಲ್ಲ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಒಡಮೂಡಿಬಂದ ಬದುಕಿನ ಸಂಗತಿಗಳಾಗುವುದರಿಂದ, ಈ ಬಗೆಯ ತಾತ್ವಿಕ ಚಿಂತನೆಯು 'ಕಲೆಯ (ಕಾವ್ಯದ) ಜೀವನ ಮುಖಿ ಚರ್ಚೆ'ಯೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಇದನ್ನು ' ಜೀವನ ಕಲಾಮೀಮಾಂಸೆ' ಎಂದೂ ಕರೆಯಬಹುದಾಗಿದೆ. ಈ 'ಕಲಾ ಜೀವನ'ವು ಕಲಾವಿದನು ತಾನು ಜೀವಿಸಿದ್ದ ಆಗಿನಕಾಲದ ಬದುಕನ್ನು ತನ್ನ ವಿಶಿಷ್ಟ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕಂಡರಿಸಿದ್ದಾಗಿರುತ್ತದೆ.ಒಂದು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಬಗೆಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಕಲಾವಿದನ (ಕವಿಯ) ಆ ಕಾಲಮಾನದ–ಧೋರಣೆಯೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಕಲೆಯ ಈ ಎಲ್ಲ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಿ ಒಟ್ಟಿಗೆ ' ಕಲೆಯ ತಿರುಳು' ಎಂದು, ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿ 'ಕಾವ್ಯದ ತಿರುಳು' ಎಂದು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಈ 'ಕಲಾತಿರುಳೇ' (ಕಾವ್ಯದ ತಿರುಳೇ)ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಕಲಾವಿದನ– ಕವಿಯ ತನ್ನ ಕಾಲದ ಜೀವನದ ಬಗೆಗಿನ ಆತನ ಒಟ್ಟುಗ್ರಹಿಕೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಕಲಾತಿರುಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿ ಹುಟ್ಟುವ ಇಂತಹ ಚಿಂತನೆಗಳು ಗಮನಾರ್ಹವೆನಿಸುತ್ತವೆ. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಕಲೆಯ ವ್ಯಾಪಕ ಚರ್ಚೆಗೆ ಗ್ರಾಸ ಒದಗುವುದೇ ಕಲೆಯ ತಿರುಳಿನಲ್ಲಿ, ಅರ್ಥಾತ್ ಕಲೆಯ ಲೌಕಿಕಮುಖದಲ್ಲಿ. ಲಲಿತಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಲಿನ ಐದು ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ– (ಚಿತ್ರ,ಶಿಲ್ಪ ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪ, ಸಂಗೀತ,ನೃತ್ಯ,) ಸೌಂದರ್ಯದ ಮುಖವೇ ಪ್ರಮುಖವಾಗಿದ್ದು, ಸೌಂದರ್ಯದ ಮೂಲಕವೇ ಬದುಕನ್ನು ದರ್ಶಿಸುವ ಕೆಲಸ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಸೌಂದರ್ಯದ ವೈಭವದ ಮುಂದೆ ಬದುಕಿನ ಸಂಗತಿಗಳು ಅಲ್ಲಿ ತೆಳುವಾಗಿ ಬಿಡುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ನಾಟಕವು ಇದಕ್ಕೆ ಅಪವಾದವಾಗಿದೆ ಎನ್ನಬೇಕು. ನಾಟಕ ಹಾಗೂ ಕಾವ್ಯಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಬದುಕಿನ ಸಂಗತಿಗಳೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ನಿರೂಪಣೆಗೊಂಡಿದ್ದು, ಸೌಂದರ್ಯದ ಸಾಧನಗಳು ಅಲ್ಲಿ ಮಾಧ್ಯಮಗಳಂತೆ ಕೆಲಸ

ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತವೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಜೀವನಮುಖಿ ಚರ್ಚೆ ಬೆಳೆಯಲು ಅವಕಾಶ ವಿರುತ್ತದೆ.

ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಮುಂದಿನ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಾಗಿ 'ಮೀಮಾಂಸಾ ಪ್ರಸ್ಥಾನಗಳು' ಬೆಳೆದುಬರುತ್ತವೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಭಾರತೀಯರಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದು ಬಂದ ರಸ, ಧ್ವನಿ, ವಕ್ರೋಕ್ತಿ, ರೀತಿ, ಅಲಂಕಾರ ಈ ಮುಂತಾದವು ಸೌಂದರ್ಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಮುಂದಿನ ಬೆಳವಣಿಗೆಗಳಾಗಿವೆ. ಈ ತಾತ್ವಿಕ ಬೆಳವಣಿಗೆಗಳೇ ಕೃತಿ ಪರೀಕ್ಷೆಗೆ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತವೆ. ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ - ರಸ ಪ್ರಸಂಗಗಳೆಂದೂ ಧ್ವನಿ ಎಂದೂ ಅಲಂಕಾರವೆಂದೂ ಅನೇಕಬಗೆಯ ಲೇಖನಗಳು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಬಂದುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಅಂದರೆ ಇವೆಲ್ಲ ವಿಮರ್ಶಾ ಬರಹಗಳೇ ಆಗಿವೆ. ಈ ಬಗೆಯ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಬಳಕೆಯಾಗುವ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನೇ 'ವಿಮರ್ಶಾಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು' ಎನ್ನುವುದು. ಅಂದರೆ ಇಲ್ಲಿ ರಸ ಸಿದ್ಧಾಂತ, ಧ್ವನಿ ಸಿದ್ಧಾಂತ- ಮುಂತಾದವುಗಳು ವಿಮರ್ಶಾ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳೆಂದೇ ಕರೆಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಲ್ಲಿ ವಿಮರ್ಶಾ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳೆಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಗೆ ಬಂದ ಐ.ಎ.ರಿಚರ್ಡ್ಸ್, ಟಿ.ಎಸ್. ಎಲಿಯಟ್, ಎಡ್ವರ್ಡ್ ಬುಲ್ಲೊ, ಲಾಂಗಿನಸ್ ಮುಂತಾದವರ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ವಿಮರ್ಶಾ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳೆಲ್ಲ ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ತಾತ್ವಿಕ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಫಲಗಳೇ ಆಗಿವೆ. ವ್ಯತ್ಯಾಸವೆಂದರೆ ಇವೆಲ್ಲ ನಮ್ಮಲ್ಲಿಯ ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸಕರ ರಸ, ಧ್ವನಿ, ಅಲಂಕಾರಗಳಂತೆ 'ಸೌಂದರ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆ'ಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಗಳಾಗಿರದೆ ಅವೆಲ್ಲ ಇಲ್ಲಿ ಹೊಸದಾಗಿ ಗುರುತಿಸಿಕೊಂಡ 'ಜೀವನ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ'ಯ ತಾತ್ವಿಕ ಬೆಳವಣಿಗೆಗಳಾಗಿವೆ ಎಂಬುದು ಪ್ರಮುಖ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ.

ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಕವಿ, ಕಾವ್ಯ, ಸಹೃದಯ ಈ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳಿಗೆ ಒಳಪಡುವ ತಾತ್ವಿಕ ಚಿಂತನೆಗಳು ಮಾತ್ರ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕೆ ಒಳಪಡುತ್ತವೆ. ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನಲ್ಲದೆ ಕೆಲವು ಸಾಮಾಜಿಕ ಅಧ್ಯಯನಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಗೆ ಬಂದ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಕೆಲಪ್ರಸಿದ್ಧ ಸಮಾಜಚಿಂತಕರ ವಾದಗಳನ್ನು ವಿಮರ್ಶೆಗಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಮನಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಿದ್ಧಾಂತ, ಮಾನವಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಿದ್ಧಾಂತ, ದಲಿತವಾದ, ಸ್ತ್ರೀವಾದ, ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದ, ಅಂಬೇಡ್ಕರ್‌ವಾದ, ಲೋಹಿಯಾವಾದ ಈ ಮುಂತಾದ ಸಿದ್ಧಾಂತ ಮತ್ತು ವಾದಗಳನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಅನ್ವಯಿಸಿಕೊಂಡು ವಿಮರ್ಶೆಮಾಡುವುದು ಇಂದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಇವು 'ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸಾಸಿದ್ಧಾಂತ'ಗಳಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಇವೆಲ್ಲ ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ 'ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಿದ್ಧಾಂತ'ಗಳು ಅಥವಾ 'ಸಾಮಾಜಿಕವಾದ'ಗಳೆ ಆಗಿರುತ್ತವೆ. ಪ್ರಾಸಂಗಿಕವಾಗಿ ಕಾವ್ಯದ ತಿರುಳನ್ನು, ಕವಿಯ ಧೋರಣೆಗಳನ್ನು ಪರೀಕ್ಷಿಸಲು ಇಂತಹ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ನಡೆದಿರುತ್ತವೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಇವುಗಳನ್ನು ಪರ್ಯಾಯವಾಗಿ 'ವಿಮರ್ಶಾ ಸಿದ್ಧಾಂತ' ಗಳೆಂದು ಕರೆಯಬಹುದು, ಆದರೆ ಇವು ಸಾಹಿತ್ಯಸಿದ್ಧಾಂತಗಳಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನು ನೆನಪಿನಲ್ಲಿಟ್ಟಿರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಅಂದರೆ ಒಟ್ಟಾರೆಯಾಗಿ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳೇ ಅಧಿಕೃತವಾಗಿ ವಿಮರ್ಶಾಸಿದ್ಧಾಂತಗಳೆನಿಸುತ್ತವೆ. 'ಸಾಮಾಜಿಕಸಿದ್ಧಾಂತ'ಗಳು ಇಲ್ಲವೆ 'ಸಾಮಾಜಿಕವಾದ'ಗಳು

ಪ್ರಾಸಂಗಿಕವಾಗಿ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಬಳಸುವ ಮಾನದಂಡಗಳಾಗುತ್ತವೆ ಎಂಬ ಸ್ಪಷ್ಟ ಅರಿವು ನಮಗೆ ಇರಬೇಕಾದುದು ಅವಶ್ಯ.

ಕಾವ್ಯಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ **'ಜೀವನಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ'** ಯ ತಾತ್ವಿಕಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳು-ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು, ತತ್ವಗಳು-ವಾದಗಳು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಲ್ಲಿ ವಿಮರ್ಶಾ ಕ್ಷೇತ್ರವನ್ನು ಬೆಳಗಿಸಿವೆ, ಬೆಳೆಸಿವೆ. ಭಾರತೀಯರಲ್ಲಿ ಕಲೆಯ ಈ ಸಂದರ್ಭದ ಮಗ್ಗುಲಿನ ಪ್ರಸ್ಥಾನಗಳು ಬೆಳೆದುಬರಲೇ ಇಲ್ಲ. ಕಾವ್ಯದ ಈ ಲೌಕಿಕಮುಖದ ಬಗ್ಗೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಲ್ಲಿ ಮೊದಲಿನಿಂದಲೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ಗಮನವಿರುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಅವರಲ್ಲಿ ಕಲೆಯ ಲೌಕಿಕ ಮುಖವಾದ ಈ ಮಗ್ಗುಲಿನ ಅಂದರೆ **'ಜೀವನ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ'** ಯ ಚರ್ಚೆಗಳು ಸಾಕಷ್ಟು ನಡೆದಿವೆ.

ಕಲೆಯ ಬಗೆಗಿನ ಚಿಂತನೆಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲ ಕಲೆಯೊಂದಿಗೆ ನಿಸರ್ಗದ ಗುಣಗಳನ್ನು ಹೋಲಿಸಿ ನೋಡುವ, ಆ ಮೂಲಕ ಕಲೆಗೂ ನಿಸರ್ಗಕ್ಕೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತಲೇ ಕಲೆ ಹಾಗೂ ನಿಸರ್ಗದ ಗುಣಗಳು ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಬೆಸೆದುಕೊಂಡಿರುತ್ತವೆ ಎಂಬ ಸೂಕ್ಷ್ಮವನ್ನು ಎತ್ತಿ ತೋರಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯರ ಚರ್ಚೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ಅಲಂಕಾರಿಕರಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ಕಾವ್ಯದ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ನಿಸರ್ಗದ ಗುಣಗಳನ್ನು ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಕಂಡರಿಸುವ ಚರ್ಚೆಗಳು ಕಾಣುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಅವರೆಲ್ಲ ಗಮನಿಸಿದ್ದು ಕಾವ್ಯದ ಸೌಂದರ್ಯದ ಮುಖವನ್ನು ಮಾತ್ರ.

ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಲ್ಲಿ 'ಜೀವನಮುಖಿ' ದೃಷ್ಟಿಯ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು ಸಾಕಷ್ಟು ಸೃಷ್ಟಿಗೊಂಡಿವೆ. ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಈ ಮುಖದ ಪ್ರಸ್ಥಾನಗಳು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಲ್ಲಿ 'ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶಾ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು' ಎಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ಪಡೆದಿವೆ. ಆದುದರಿಂದ ಅಲ್ಲಿ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಛಂದಸ್ಸಿನಂತೆ ಒಂದು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಶಾಸ್ತ್ರವೆಂದು ಭಾವಿಸುವಷ್ಟು ಬೆಳೆದುಬರಲು ಕಾರಣವಾಗಿದೆ. 'ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ ಮತ್ತು 'ಸಾಹಿತ್ಯವಿಮರ್ಶೆ'ಯ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು ಒಂದೆಡೆ ಕೂಡುತ್ತವೆ ' ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಎಲ್ಲಿ ಕೂಡುತ್ತವೆ, ಹೇಗೆ ಕೂಡುತ್ತವೆ ಎಂಬ ಖಚಿತ ಮಾತುಗಳು ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಚರ್ಚೆಯ ಲ್ಲಾಗಲಿ, ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಾಗಲೀ ನಮಗೆ ಎಲ್ಲೂ ಕಂಡು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. **'ವಿಮರ್ಶೆಯ ಪ್ರಸ್ಥಾನಗಳು ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಬೆಳೆದ ಭಾಗಗಳೇ ಆಗಿವೆ'** ಎಂಬ ವಿಚಾರವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಹೀಗಾಗಿ ನನ್ನ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ 'ವಿಮರ್ಶಾ ಕ್ಷೇತ್ರವನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಶಾಸ್ತ್ರ'ವೆಂದು ಗಣಿಸಲು ಆಗುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಮುಖಗಳಾದ- ಸೌಂದರ್ಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ, ರಚನಾ ಕಾವ್ಯಮೀ ಮಾಂಸೆ ಹಾಗೂ ಜೀವನ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ- ಈ ಮೂರು ಮುಖಗಳ ಪ್ರಸ್ಥಾನಗಳೇ ಕಲಾಪರೀಕ್ಷೆಗಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗುವ ವಿಮರ್ಶಾಸಿದ್ಧಾಂತಗಳೆಂದು ಕರೆಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ ಎಂಬುದು ನನ್ನ ಪ್ರಮುಖ ಚಿಂತನೆಯಾಗಿದೆ.

ಭಾರತೀಯರಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯದ ತಿರುಳಿನ (ವಸ್ತುವಿನ) ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯ ದೃಷ್ಟಿಗಿಂತ ಅದನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸುವ ಸೌಂದರ್ಯ ಸಾಧನಗಳ (ಅಲಂಕಾರ,ರೀತಿ, ಔಚಿತ್ಯ, ವಕ್ರೋಕ್ತಿ, ಧ್ವನಿ,ರಸ)

ಬಗ್ಗೆಯೇ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ತಾತ್ವಿಕ ಚರ್ಚೆಗಳು – ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು ಬೆಳೆದುಬಂದಿವೆ. ಸೌಂದರ್ಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಈ ಪ್ರಸ್ಥಾನಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು – ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಈ ದೃಷ್ಟಿಯ ವಿಮರ್ಶೆ ತಕ್ಕಮಟ್ಟಿಗೆ ಬೆಳೆದುಕೊಂಡು ಬಂದಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಒಂದು ಸಂಗತಿ ಎಂದರೆ ಈ ಸೌಂದರ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಪ್ರಸ್ಥಾನಗಳಿಗೆ ಸೌಂದರ್ಯ ದೃಷ್ಟಿಯೇ ಒಂದು ಸೀಮಿತ ವಲಯವಾಗಿ ಬಿಡುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ವ್ಯಾಪಕದೃಷ್ಟಿಯ ಮಿತಿ ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಸೌಂದರ್ಯದ ಪ್ರಸ್ಥಾನಗಳು ಅಲೌಕಿಕ ದೃಷ್ಟಿ ಹೊಂದಿದ್ದು, ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರದ ಸಂಪರ್ಕ ಪಡೆದು, ಬದುಕಿನ ಬಹುಮುಖ್ಯ ಚರ್ಚೆಬೆಳೆಯಲು ಇಲ್ಲಿ ಅವಕಾಶ ಇಲ್ಲದಂತೆ ಆಗಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ಆದರೆ 'ಜೀವನ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ' ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯ ಸಾಧನಗಳ ಪ್ರಭಾವ ಕಮ್ಮಿಯಾಗಿ, ಬದುಕಿನ ಸಂಗತಿಗಳೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದ್ದು ಅವೇ ಇಲ್ಲಿ ನೇರವಾಗಿ ನಮ್ಮ ಗಮನ ಸೆಳೆಯುವುದರಿಂದ ಇಲ್ಲಿ ಹೊಸ ದೃಷ್ಟಿಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ದಾರಿಗಳು ಸರಳವಾಗಿ ತೆರೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಇಲ್ಲಿಯ ಚರ್ಚೆಗೆ ಬದುಕೇ ತೆರೆದುಕೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಸೌಂದರ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಗಿರುವ ಮಿತಿಗಳು ಇಲ್ಲಿ ಒದಗಿ ಬರಲಾರವು.

ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಡೆದದ್ದು – ಕಾವ್ಯಕ್ಷೇತ್ರದ ರೂಪ, ಪ್ರಕಾರಗಳ ರಚನೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ- ಛಂದಶಾಸ್ತ್ರದ ಚರ್ಚೆ ಮಾತ್ರ. ಅದೂ ಮತ್ತೆ ಸಂಸ್ಕೃತದ ಪ್ರಭಾವದಡಿಯಲ್ಲೇ. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದುಬಂದ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಬೇರೆ ಪ್ರಕಾರದ ಸಾಹಿತ್ಯ ರೂಪಗಳ ರಚನೆಯ ಬಗ್ಗೆಯಂತೂ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಕಿಂಚಿತ್ತೂ ಚರ್ಚೆ ನಡೆದಿಲ್ಲ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯದ ರೂಪ, ಪ್ರಕಾರ ಮತ್ತು ರಚನಾ ಶೈಲಿಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ರಾಚನಿಕ ಚರ್ಚೆಗಳು ಸಾಕಷ್ಟು ನಡೆದಿವೆ. ಕನ್ನಡ ಜನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಸ್ವತಂತ್ರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳಿರುವುದರಿಂದ ಇಲ್ಲಿ 'ರಾಚನಿಕ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ' ಯ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ಚರ್ಚೆಗಳನ್ನು ಬೆಳೆಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ.

ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಕಲೆ–ಕಲಾವಿದ–ಸಹೃದಯ ಈ ಮೂರು ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳ ಮೂಲಭೂತ ಚಿಂತನೆಗಳನ್ನು ವಿಮರ್ಶಾಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ 'ಪ್ರಮುಖ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳು' ಎಂದು ಗುರುತಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಾದ–**'ಸೌಂದರ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆ', 'ರಾಚನಿಕ ಮೀಮಾಂಸೆ'** ಹಾಗೂ **'ಜೀವನ ಮೀಮಾಂಸೆ'** – ಈ ಮೂರು ಕ್ಷೇತ್ರಗಳ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸಾ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನು ವಿಮರ್ಶೆಗಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವಾಗ, ವಿಮರ್ಶಾ ಪರಿಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಕ್ರಮವಾಗಿ ಹೀಗೆ ಗುರುತಿಸುವ ವಾಡಿಕೆಯಿದೆ:**'ಸೌಂದರ್ಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ'** ಯ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನು **'ವಾಚಕಕೇಂದ್ರಿತ ವಿಮರ್ಶೆ'** ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳೆಂದೂ **'ರಾಚನಿಕ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ'** ಯ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನು **'ಕೃತಿಕೇಂದ್ರಿತ ವಿಮರ್ಶೆ'** ಸಿದ್ಧಾಂತ ಗಳೆಂದೂ **'ಜೀವನ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ'** ಯ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನು– ಕವಿಯಧೋರಣೆ ಮತ್ತು ಕಾಲದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಮುಖವನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸಿ, ಎರಡು ಪ್ರಕಾರಗಳಾಗಿ – **'ಕರ್ತೃಕೇಂದ್ರಿತ ವಿಮರ್ಶೆ'** ಮತ್ತು **'ಸಮಾಜ ಕೇಂದ್ರಿತ ವಿಮರ್ಶೆ'** ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳೆಂದೂ ಗುರುತಿಸುವ ವಾಡಿಕೆ ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ.

೩

ಆನಂದವೆಂಬ ಭ್ರಮೆಯ ಬೆನ್ನು ಹತ್ತಿ

ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವ, ಆನಂದ ಪಡುವ ಗುಣವು ಮನುಷ್ಯನ ಮೂಲಗುಣಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಅಡಗಿದೆ. ಅವನ ಪಂಚೇಂದ್ರಿಯಗಳ ಗ್ರಹಿಕೆಯು ಸೌಂದರ್ಯದಿಂದೊಡಗೂಡಿದೆ. ನೋಡುವ ಮಾಡುವ ಕೇಳುವ ರುಚಿಸುವ ಸ್ಪರ್ಶಿಸುವ- ಈ ಎಲ್ಲದರಲ್ಲೂ ಆತ ಸೌಂದರ್ಯ ಮತ್ತು ಸಂತೋಷಗಳನ್ನು ಕಾಣಲು ಬಯಸುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಸೌಂದರ್ಯ ದೃಷ್ಟಿಯ ಪ್ರತೀಕವಾಗಿಯೇ ಲಲಿತಕಲೆಗಳು ಸೃಷ್ಟಿಗೊಂಡಿವೆ. ಸೌಂದರ್ಯದ ಕಲೆಗಳಾಗಿ ನಿರ್ಮಾಣಗೊಂಡ ಅವುಗಳಿಂದ ದೊರೆಯುವ ಪ್ರಯೋಜನವೂ ಕೇವಲ ಸೌಂದರ್ಯ(ಆನಂದ)ವಾಗಿರಲಿ ಎಂದು ಭಾವಿಸುವುದು 'ಕಲೆಗಾಗಿ ಕಲೆ' ಎಂಬ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ದೃಷ್ಟಿಯ ದ್ಯೋತಕವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿಯೂ ಕೇವಲ ಆನಂದವನ್ನು ಕಾಣುವ ಸಂಸ್ಕೃತ ಆಲಂಕಾರಿಕರ ಮನೋಧರ್ಮಕ್ಕೆ 'ಕಲೆಗಾಗಿ ಕಲೆ' ಎಂಬ ಸೌಂದರ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ದೃಷ್ಟಿಯೇ ಕಾರಣವೆಂದು ಹೇಳಬೇಕು.

ಸೌಂದರ್ಯವು ಒಂದು ಕಲೆಯ ಕನಿಷ್ಠತಮ ಸಹಜಗುಣ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಜನ. ಒಳ್ಳೆಯದು ಸುಂದರವಾಗಿರುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಹಾಗೆ ಭಾವಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಆದುದರಿಂದ ಸೌಂದರ್ಯ ಎಂಬುದು ಕಲೆಯ ಸಾಮಾನ್ಯಗುಣವಾಗಿದ್ದು, ಒಳ್ಳೆಯದನ್ನು ಪ್ರಭಾವಿಸುವ ಗುಣ ಅದರ ವಿಶೇಷತೆ ಎನಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಸುಂದರವಾದುದು ಎಲ್ಲವೂ ಒಳ್ಳೆಯದಾಗಿರುತ್ತದೆ ಎಂದು ಹೇಳಲು ಬರುವುದಿಲ್ಲ ಎಂಬುದು ಲಿಯೋ ಟಾಲ್‌ಸ್ಟಾಯ್ ಅವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಾಗಿದೆ.

ಕಲೆಯ ಸೌಂದರ್ಯದ ಬಗೆಗೆ ಲಿಯೊ ಟಾಲ್‌ಸ್ಟಾಯ್ ಅವರು ಪಡುವ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳು ಪ್ರಮುಖವೆನಿಸುತ್ತವೆ. ಅವರ ಒಂದೆರಡು ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಪರಿಶೀಲಿಸುವುದು ಅವಶ್ಯವೆನಿಸುತ್ತದೆ:

೧. ಸೌಂದರ್ಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಒಳಿತು (ಶಿವ) ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಒಳಗೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. ಅದರ ತೋರಿಕೆಗಾಗಿ ನಾವು ಬೆಲೆಗಟ್ಟುವ ಒಂದು ಪದಾರ್ಥ ಒಳ್ಳೆಯದು ಎಂದು ನಾವು ಹೇಳಿದರೆ, ಆ ಪದಾರ್ಥ ಸುಂದರವಾಗಿದೆ ಎಂದು ತನ್ಮೂಲಕ ಹೇಳುತ್ತೇವೆ; ಆದರೆ ಅದು

ಸುಂದರವಾಗಿದೆ ಎಂದು ನಾವು ಹೇಳಿದರೆ, ಆ ಪದಾರ್ಥ ಒಳ್ಳೆಯದು ಎಂಬುದು ಅದರ ಅರ್ಥವಲ್ಲವೇ ಅಲ್ಲ (ಕಲೆ ಎಂದರೇನು?, ೧೩).

೨. ಸಂತೋಷವೇ ಆಹಾರದ ಗುರಿ ಮತ್ತು ಉದ್ದೇಶವೆಂದು ಗ್ರಹಿಸುವ ಜನ ತಿನ್ನುವುದರ ನಿಜವಾದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಹೇಗೆ ತಿಳಿಯಲಾರರೊ ಹಾಗೆಯೇ ಸಂತೋಷವೆ ಕಲೆಯ ಗುರಿಯೆಂದು ಭಾವಿಸುವ ಜನ ಅದರ ನಿಜವಾದ ಅರ್ಥ ಮತ್ತು ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಅರಿಯಲಾರರು; ಏಕೆಂದರೆ ಯಾವುದರ ಅರ್ಥ ಬದುಕಿನ ಇತರ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯೊಡನೆ ಅದರ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿದೆಯೊ ಆ ಚಟುವಟಿಕೆಯೊಂದಕ್ಕೆ ಸಂತೋಷದ ಹುಸಿಯೂ ಅಪವಾದಾತ್ಮಕವೂ ಆದ ಗುರಿಯನ್ನು ಅವರು ಆರೋಪಿಸುತ್ತಾರೆ (ಕಲೆ ಎಂದರೇನು?,೩೮).

೩. ಕಲೆಯನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ಲಕ್ಷಣೀಕರಿಸಬೇಕಾದರೆ, ಅದನ್ನು ಸಂತೋಷ ಸಾಧನವನ್ನಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸುವುದನ್ನು ನಿಲ್ಲಿಸಿ, ಮಾನವ ಜೀವನದ ವಿಧಿಗಳಲ್ಲೊಂದು ಎಂಬುದಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸುವುದು ಮೊದಲು ಅವಶ್ಯ. ಈ ದಿಶೆಯಲ್ಲಿ ನೋಡಿದಾಗ, ಕಲೆ ಮನುಷ್ಯ-ಮನುಷ್ಯನ ನಡುವಣ ಸಂಸರ್ಗ ಸಾಧನಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೆಂಬುದು ನಮ್ಮ ಗಮನಕ್ಕೆ ಬರದಿರದು (ಕಲೆ ಎಂದರೇನು?, ೪೧).

ಪ್ರಪಂಚದ ಮಹಾನ್ ಚಿಂತಕರಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬರಾದ ಟಾಲಸ್ಟಾಯ್ ಅವರ ಈ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ನಾವು ಗಂಭೀರವಾಗಿ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಇದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಕಲೆಗಳ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ಸೌಂದರ್ಯದ ದೃಷ್ಟಿ ಹೊಂದಿರುವ ಭಾರತೀಯರು ಕಲೆಯ ಸ್ವರೂಪ ಮತ್ತು ಅದರ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಅರಿಯಲು ಮೊದಲು ಸೌಂದರ್ಯದ ಸಂಗತಿಯ ಮಿತಿ ಮತ್ತು ಅಪಾಯದ ಬಗ್ಗೆ ಅರಿಯಬೇಕಾಗಿದೆ. ಜೊತೆಗೆ ಕಲೆಯ ನೈಜವಾದ ಪ್ರಯೋಜನದ ಬಗ್ಗೆ ಚಿಂತಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ಟಾಲಸ್ಟಾಯ್ ಅವರು ಬಹಳ ಸರಳವಾಗಿ ಮಂಡಿಸುವ ಸಂಗತಿಯೆಂದರೆ-ತನಗೆ ಉಪಕಾರಿಯಾದ ಮತ್ತು ಹಿತವಾದ ಪದಾರ್ಥವನ್ನು ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಮಾನವನು ಪ್ರೀತಿಸುತ್ತಾನೆ ಮತ್ತು ಸುಂದರವಾಗಿದೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇದು ಬಹುಸಹಜವಾದ ಆಲೋಚನೆ. ಆದರೆ ಭಾರತೀಯರು ಕಲೆಯ ನೈಜವಾದ ಪ್ರಯೋಜನವನ್ನು ಗಮನಕ್ಕೆ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳದೆ ಕೇವಲ ಕಲೆಯ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಗಮನಿಸಿದ್ದು, ಅದೇ ಕಲೆಯ ಪರಮಗುರಿ ಎಂದು ಭಾವಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇಂತಹ ಮನೋಸ್ಥಿತಿಯ ಅಪಾಯವನ್ನು ಗಮನಿಸಿ ಟಾಲ್‌ಸ್ಟಾಯ್ ಅವರು ನಮಗೆ ಬಹು ನೈಜವಾದ ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾರೆ, ಅದೇ ಈ ಮೇಲೆ ಉದಾಹರಿಸಿದ ಆಹಾರದ ನಿದರ್ಶನ.

ಆಹಾರವು ಕಲೆಯೇ ಅಲ್ಲ, ಈ ಹೋಲಿಕೆ ಸಮಂಜಸವೆನಿಸುವುದಿಲ್ಲ ಎಂಬ ಒಂದು ಆಕ್ಷೇಪಣೆಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಎತ್ತಬಹುದಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಟಾಲಸ್ಟಾಯ್ ಅವರ ಕಾಳಜಿಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಈ ಉದಾಹರಣೆಯ ಉಚಿತತೆ ಇರುವುದು ಆಹಾರದ ಅನಿವಾರ್ಯತೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸುವಲ್ಲಿ. ಗಾಳಿ,ನೀರು,ಆಹಾರಗಳು ಮನುಷ್ಯ ಬದುಕಲು ಹೇಗೆ ಆವಶ್ಯಕವೋ ಹಾಗೇ ಕಲೆಯೂ ಕೂಡ ಅವಶ್ಯ ಮತ್ತು ಅನಿವಾರ್ಯ. ಅದಿಲ್ಲದೆ ಆತ ಬದುಕಲಾರ. ಇದಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ನಾವು ಜನಪದಸಾಹಿತ್ಯದ ಕಡೆ ಗಮನಹರಿಸಬೇಕು. ಅಲ್ಲಿ

ಹಾಡಿಲ್ಲದೆ ಅವನ ಜೀವನ ನಡೆಯಲಾರದು. ಕಥೆಯಿಲ್ಲದೆ ಅವನಿಗೆ ರಂಜನೆ ಮತ್ತು ಜೀವನ ಶಿಕ್ಷಣ ದೊರೆಯಲಾರದು. ಅವನ ಸರಸ-ವಿರಸಕ್ಕೂ ಜನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕಲೆಗಳ ಉಪಯೋಗ ಅವಶ್ಯ. ಅದಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಆತ ಹುಚ್ಚನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಬದುಕು ಅವನಿಗೆ ದುರ್ಭರವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಆತ ಹಾಡುತ್ತಾನೆ, ಕುಣಿಯುತ್ತಾನೆ, ನಟಿಸುತ್ತಾನೆ, ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತಾನೆ, ಕೆತ್ತುತ್ತಾನೆ ಮತ್ತು ಕಟ್ಟುತ್ತಾನೆ. ಇವೆಲ್ಲವುಗಳ ಜೊತೆಗೇ ಬಾಳುವೆ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಟಾಲಸ್ಟಾಯ್ ಅವರು ಹೇಳುವಂತೆ ತನಗೆ ಉಪಕಾರಿಯಾದ ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಆತ ಚಂದ-ಬಣ್ಣ ಕಾಣುತ್ತಾನೆ.

ಭಾರತೀಯ ಶಾಸ್ತ್ರಕಾರರು ಕಲೆಯನ್ನು ಕೇವಲ ಸೌಂದರ್ಯದ ಪ್ರತೀಕವೆಂದು ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಅದರಿಂದ ಉಂಟಾಗುವ ಆನಂದವು ಅಲೌಕಿಕ ಸ್ಪರ್ಶದ್ದು ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪಡುವುದನ್ನು ಕೇಳುತ್ತೇವೆ. ಕಲೆಯು ಧುಮ್ಮಿಕ್ಕಿಬರುವ ತೀವ್ರವಾದ ಭಾವನೆಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಎಂದು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರೂ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪಡುತ್ತಾರೆ. ಇದೆಲ್ಲವನ್ನು ಗಮನಿಸಿ ಟಾಲ್‌ಸ್ಟಾಯ್ ಅವರು ತಮ್ಮ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಹೀಗೆ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸು ತ್ತಾರೆ: ''ಆಧ್ಯಾತ್ಮವಾದಿಗಳು ಹೇಳುವಂತೆ ಕಲೆ ಯಾವುದೋ ನಿಗೂಢ ಸೌಂದರ್ಯಭಾವನೆಯ ಅಥವಾ ದೇವರ ಮೈದೋರಿಕೆಯಲ್ಲ; ಸೌಂದರ್ಯಪರ ದೇಹಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ಹೇಳುವಂತೆ ಅದು, ಶೇಖರವಾದ ತನ್ನ ಶಕ್ತಿಯ ಹೆಚ್ಚುವರಿಯನ್ನು ಮಾನವ ಹರಿಯಬಿಡುವ ಕ್ರೀಡೆಯಲ್ಲ; ಅದು ಬಾಹ್ಯಚಿಹ್ನೆಗಳ ಮೂಲಕ ಮಾನವ ಭಾವಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲ; ಅದು ಹಿತಕರ ವಿಷಯಗಳ ಉತ್ಪಾದನವಲ್ಲ; ಎಲ್ಲಕ್ಕಿಂತ ಮಿಗಿಲಾಗಿ, ಅದು ಸಂತೋಷವಲ್ಲ; ಆದರೆ ಅದೊಂದು ಮಾನವ ಸಮ್ಮಿಲನ ಸಾಧನ, ಮಾನವರನ್ನು ಅಭಿನ್ನ ಭಾವಗಳಲ್ಲಿ ಕೂಡಿಸತಕ್ಕದ್ದು ಮತ್ತು ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಹಾಗೂ ಮಾನವಕುಲದ ಬದುಕಿಗೂ ಕಲ್ಯಾಣಾಭಿಮುಖ ಪ್ರಗತಿಗೂ ಅನಿವಾರ್ಯವಾದದ್ದು'' (ಕಲೆ ಎಂದರೇನು?, ೪೩). ಟಾಲಸ್ಟಾಯ ಅವರ ಈ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಮುಖ್ಯಸಂಗತಿ ಎಂದರೆ ಕಾವ್ಯ ಅರ್ಥಾತ್ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ಪ್ರಪಂಚದ ತುಂಬ ಇರುವ ಪ್ರಭಾವಶಾಲಿ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಒಂದೇ ಉಸಿರಿನಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖಿಸುವುದಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ಅವುಗಳನ್ನು ಅಲ್ಲಗಳೆದು, ಕಲೆಯ ನೈಜವಾದ ಗುಣವನ್ನು ಒಂದೇ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಹೇಳಿ ಮುಗಿಸುತ್ತಾರೆ : ''...ಅದೊಂದು ಮಾನವ ಸಮ್ಮಿಲನ ಸಾಧನ, ಮಾನವರನ್ನು ಅಭಿನ್ನ ಭಾವಗಳಲ್ಲಿ ಕೂಡಿಸತಕ್ಕದ್ದು ಮತ್ತು ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಹಾಗೂ ಮಾನವಕುಲದ ಬದುಕಿಗೂ ಕಲ್ಯಾಣಾಭಿಮುಖ ಪ್ರಗತಿಗೂ ಅವಿವಾರ್ಯವಾದದ್ದು'' (ಕಲೆ ಎಂದರೇನು?, ೪೩) ಎಂದು.

ಟಾಲಸ್ಟಾಯ್ ಅವರ ಈ ಮಾತಿನ ಅರ್ಥದ ವಿವರಣೆಯನ್ನು ಜನಪದದ ಸಾಮಾನ್ಯ ಲೋಕದಿಂದಲ್ಲ, ಸೌಂದರ್ಯದ ಪ್ರತೀಕವೆಂದೇ ಹೆಸರಾಗಿರುವ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಲಲಿತಕಲೆಗಳ ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆಯಿಂದಲೇ ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಜಗತ್ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಸೌಂದರ್ಯದ ಸೌಧವೆಂದೇ ಹೆಸರಾಗಿರುವ ತಾಜಮಹಲನ್ನೇ ಉದಾಹರಣೆಗೆ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳೋಣ. ಸೌಂದರ್ಯ ಪ್ರತಿಪಾದಕರ ವಿವರಣೆಯಲ್ಲಿ ಅದೊಂದು ಒಬ್ಬ ಅರಸನ ಅಮರ ಪ್ರೇಮದ ಪ್ರತೀಕ ಮತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯದ ಅದ್ಭುತ ಸೌಧ. ತಾಜಮಹಲ್ ಇಷ್ಟೆಯೇ? ಎಂದರೆ ಇಲ್ಲ ಎನ್ನಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅದು ಇಡೀ ಭಾರತೀಯ ಮನಸ್ಸುಗಳು ಅಭಿಮಾನ ಪಡುವ, ನಮ್ಮದೆಂಬ ಅಹಮಿಕೆ ಹೊಂದಲು ಕಾರಣವಾಗುವ, ಈ ಮೂಲಕ ಭಾರತೀಯ ಮನಸ್ಸುಗಳನ್ನು ಒಂದು ಎಳೆಯಲ್ಲಿ

ಪೋಣಿಸಿಡುವ ಕೆಲಸವನ್ನು ತಾಜಮಹಲ್ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ಅದು ಇಡೀ ಪ್ರಪಂಚದ ಜನಗಳ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಅಚ್ಚೊತ್ತಿರುವ ಒಂದು ಅದ್ಭುತ ಕಲ್ಪನೆಯೂ ಹೌದು. ಜನಾಂಗ, ಭಾಷೆ, ಧರ್ಮ, ಪ್ರದೇಶ, ರಾಷ್ಟ್ರ ಈ ಮುಂತಾದ ಮಿತಿಗಳನ್ನು ದಾಟಿ, ಅದರಾಚೆ ಕೈಚಾಚಿ ಪ್ರಪಂಚದ ಮನಸ್ಸುಗಳನ್ನು ಬೆಸೆಯುವ ತಾಕತ್ತು ಮಾಂತ್ರಿಕ ಶಕ್ತಿ ಹೊಂದಿರುವ ಅಗಾಧ ಕಲಾಕೃತಿ. ಹಾಗೆಂದೇ ಪ್ರಪಂಚದ ಯಾವ ಕಿಡಗೇಡಿಯೂ ಕೆಡಿಸದಂತೆ ಕೆಟ್ಟಬುದ್ಧಿಯನ್ನು ದೂರ ಇರಿಸಿದ ಸತ್‌ಶಕ್ತಿಯೂ ಅದರಲ್ಲಿರುವುದು ಆಶ್ಚರ್ಯ. ಇದೇ ಅಲ್ಲವೆ 'ಮಾನವ ಕುಲದ ಬದುಕಿಗೂ ಕಲ್ಯಾಣಾಭಿಮುಖ ಪ್ರಗತಿಗೂ ಅನಿವಾರ್ಯವಾದದ್ದು' ಎಂಬ ಕಲೆಯ ಗುಣ. ಅದು ಕೇವಲ ಒಬ್ಬನ ಭಾವನೆಯ ಅಂದರೆ ಒಬ್ಬನ ಪ್ರೇಮದ ಆದರ್ಶದ ಪ್ರತೀಕವಾಗಿದ್ದರೆ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಮತ್ಸರಪಟ್ಟು ಅದನ್ನು ಕೆಡಿಸುತ್ತಿದ್ದ. ಅದು ಕೇವಲ ಸೌಂದರ್ಯದ ಪ್ರತೀಕವಾಗಿದ್ದರೆ ಅದನ್ನು ಯಾವನೋ ಇಷ್ಟೊತ್ತಿಗೆ ವಿರೂಪಗೊಳಿಸುತ್ತಿದ್ದ. ಹಾಗಾಗಗೊಡದಂತೆ ಮುಗಿಲೆತ್ತರಕ್ಕೆ ನೆಟ್ಟಗೆ ನಿಂತದ್ದು, ಮಾನವ ಮನಸ್ಸಿನ ಕುಬ್ಜಗುಣಗಳನ್ನು ದಾಟಿ ನಿಂತದ್ದು- ಇದೇ ಕಲೆಯಲ್ಲಿರುವ ಗಮ್ಮತ್ತು,'ಮಾನವರನ್ನು ಅಭಿನ್ನ ಭಾವಗಳಲ್ಲಿ ಕೂಡಿಸತಕ್ಕ ಕಲೆಯ ಶಕ್ತಿಯುತ ತಂತು'.

ಕಾವ್ಯದ ಸಹಿತಗಳಲ್ಲಿ ಸಹೃದಯರಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಎರಡು ದೃಷ್ಟಿಗಳು ಮುಖ್ಯ: ಒಂದು ಜೀವನ ದೃಷ್ಟಿ, ಇನ್ನೊಂದು ಆನಂದದ ದೃಷ್ಟಿ. ಎರಡೂ ಸಹಜವಾದ ಲೌಕಿಕ ದೃಷ್ಟಿಗಳೇ. ಆನಂದವೂ ಜೀವನಕ್ಕೆ ಸಹಜವಾದುದೇ. ಈ ಸಹಜವಾದ ಆನಂದದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಸಂಸ್ಕೃತ ಅಲಂಕಾರಿಕರು ಅದರ ಲೋಕದ ಮುಖವನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ನಿರ್ಲಕ್ಷಿಸಿ, ಅದನ್ನು ಅಲೌಕಿಕವಾಗಿ ಅರ್ಥೈಸುತ್ತ ಹೋದರು. ಭಾಮಹನ ಕಾವ್ಯಸ್ವರೂಪದ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿಯ **'ಶಬ್ದಾರ್ಥೌ ಸಹಿತೌ ಕಾವ್ಯಂ'** ಎಂಬ ಮೂರು ಪದಗಳಲ್ಲಿಯ 'ಸಹಿತೌ' ಎಂಬುದು ಶಬ್ದಾರ್ಥಗಳ ಸಂಬಂಧವೂ ಹೌದು ಹಾಗೂ ಶಬ್ದಾರ್ಥ(ಕಾವ್ಯ)ವು ಸಹೃದಯರಿಗೆ ಉಂಟುಮಾಡುವ ಹಿತಕರವಾದ ಪರಿಣಾಮವೂ ಹೌದು. 'ಸಹಿತೌ' ಎಂಬುದರಲ್ಲಿ ಲಕ್ಷ್ಯ ಸೆಳೆಯಬೇಕಾಗಿದ್ದ 'ಜೀವನಪ್ರೀತಿ' ಅರ್ಥಾತ್ 'ಸಹಜ ಆನಂದ' ದ ಸಂಗತಿ ನಿರ್ಲಕ್ಷಕ್ಕೊಳಗಾಗಿ ಆನಂದದ ಅಲೌಕಿಕ ಗುಣವೇ ಕಾವ್ಯದ ಪರಮಪ್ರಯೋಜನವೆಂಬ ಭ್ರಮೆ ಅಂಕುರಿಸಿ ಬಿಟ್ಟಿತು. ಇದರಿಂದ ಸಂಸ್ಕೃತ ಅಲಂಕಾರಿಕರ ಮಹತ್ವದ ಪ್ರಸ್ಥಾನಗಳಾದ ಅಲಂಕಾರ, ರೀತಿ ಔಚಿತ್ಯ, ವಕ್ರೋಕ್ತಿ, ಧ್ವನಿ ಮತ್ತು ರಸ ಪ್ರಸ್ಥಾನಗಳೆಲ್ಲವೂ ಕಾವ್ಯದ ಅಲೌಕಿಕ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಹೇಳುವ ಗುರಿಯನ್ನೇ ಹೊಂದಿ ಬೆಳೆದುನಿಂತವು.

ಆನಂದನಿಷ್ಯಂದಿಷು ರೂಪಕೇಷು
ವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿ ಮಾತ್ರಂ ಫಲಮಲ್ಪಬುದ್ಧಿಃ
ಯೋಪೀತಿ ಹಾಸಾದಿವದಾಹ ಸಾಧುಃ
ತಸ್ಮೈ ನಮಃ ಸ್ವಾದುಪರಾಙ್ಮುಖಾಯ । **(ದಶರೂಪಕ,೧-೬)**

(ಆನಂದವನ್ನು ಸೂಸುವ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಇತಿಹಾಸಾದಿಗಳಲ್ಲಿರುವಂತೆ ವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿಯೊಂದೇ ಫಲವೆಂದು ಅಲ್ಪಮತಿಯಾದ ಯಾವ ಸಾಧುಮಹಾಶಯನು ಹೇಳಿದನೋ ಸವಿಯಕಡೆಗೆ ಬೆನ್ನು ತಿರುಗಿಸಿ ನಿಂತ ಆತನಿಗೆ ನಮಸ್ಕಾರ.) -(ಭಾ.ಮೀ. ೧೭೧).

''**ಕಾವ್ಯೇ ರಸಯಿತಾ ಸರ್ವೋ ನ ಬೋದ್ಧಾ ನ ನಿಯೋಗ ಭಾಕ್**'' -(ಭಟ್ಟನಾಯಕ) ('ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಯಾರೇ ಪಡೆಯುವುದೂ ರಸಾಸ್ವಾದವೊಂದೇ; ಅವರಿಗೆ ಅದರಿಂದ ತಿಳಿವಳಿಕೆಯೂ ಬರಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ, ವಿಧಿನಿಷೇಧಗಳೂ ಗೊತ್ತಾಗಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ.' -ಭಾ.ಮೀ.೧೭೧).

ಈ ಬಗೆಯ ನಿರ್ಧಾರಕ್ಕೆ ಬರುವ ಸಂಸ್ಕೃತ ಅಲಂಕಾರಿಕರು 'ಅಲೌಕಿಕ ಆನಂದ'ದ ಕಡೆಗೆ ಮುಖಮಾಡಿ, ಬದುಕಿನೆಡೆ ಬೆನ್ನು ಮಾಡಿದರು. ಇದರಿಂದಾಗಿ 'ಕಲೆ ಸೌಂದರ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ಮಾತ್ರ' ಎಂಬ ನಿರ್ಧಾರ ಅವರಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿತು.

ಕಾವ್ಯಾನಂದವನ್ನು ಅದರ ಸಹಜವಾದ ಲೌಕಿಕ ಮುಖದಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಬದಲಾಗಿ ಅದನ್ನು ಬ್ರಹ್ಮಾನಂದದ ಸಮಾನವಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸುವುದರಿಂದ, ಸೌಂದರ್ಯಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೊಂದು ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಸ್ಪರ್ಶದೊರೆತಂತಾಗಿದೆ. ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು 'ಅಭಿನವಭಾರತಿ'ಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ತೀನಂಶ್ರೀ ಅವರು ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ ಹೀಗೆ ಬರೆಯುತ್ತಾರೆ: ''ಬ್ರಹ್ಮಾಸ್ವಾದದಂತೆಯೇ ರಸಾಸ್ವಾದವೂ ಕೇವಲ ಭಾವನೆಯಿಂದ ಉಂಟಾಗತಕ್ಕದ್ದು; ಅದರಂತೆಯೇ ಇಲ್ಲಿಯೂ ಬೇರೊಂದರ ಅರಿವು ತಲೆಹಾಕುವುದಿಲ್ಲ, ಅಲ್ಲಿಯ ಹಾಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಜೀವನ ಸಂಸಾರದ ಕ್ಲೇಶಚಾಂಚಲ್ಯಾದಿಗಳಿಂದ ತತ್ಕಾಲದಲ್ಲಾದರೂ ಬಿಡುಗಡೆ ಹೊಂದಿ ಅಪೂರ್ವವಾದ ವಿಶ್ರಾಂತಿಯನ್ನು ಅನುಭವಿಸುತ್ತಾನೆ. ರಸಾಸ್ವಾದವೂ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಸಮಾಧಿಸ್ಥಿತಿ. ಹೀಗಿರುವುರಿಂದ ಅದಕ್ಕೆ 'ಬ್ರಹ್ಮಾಸ್ವಾದ ಸದೃಶ' ಎಂಬ ಹೊಗಳಿಕೆ ಸಾರ್ಥಕವಾಗುತ್ತದೆ'' (ಭಾ.ಕಾ.ಮೀ.,೨೮೯).

ಆಧ್ಯಾತ್ಮ ಯಾವಾಗಲೂ ಬದುಕಿನಿಂದ ಬೇರೆಡೆ ಮುಖವಾಗಿರುವಂತಹದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತ ಶಾಸ್ತ್ರಕಾರರ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕದೃಷ್ಟಿ ಕಾವ್ಯಾನಂದದ ಬಗ್ಗೆ ಅಥವಾ ರಸಾನಂದದ ಬಗ್ಗೆ ವಿವರಣೆ ಕೊಡುವಾಗ ಮಾತ್ರ -ಅಲೌಕಿಕದ ಕಡೆ ವಾಲುತ್ತದೆಂದು ಅಲ್ಲ, ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಅವರ ದೃಷ್ಟಿ ಅಲೌಕಿಕದೆಡೆಗೇ ಇರುವುದರಿಂದ ಕಾವ್ಯಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ಅದರ ಪ್ರಾರಂಭದಿಂದಲೇ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಸ್ಪರ್ಶ ಉಂಟಾಗಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ.

ಕಾವ್ಯದ ಸ್ವರೂಪದ ಬಗ್ಗೆ ಮಾತನಾಡುವಾಗಲೇ ಸಂಸ್ಕೃತ ಅಲಂಕಾರಿಕರು ತಮ್ಮ ಚರ್ಚೆಗೆ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಸ್ಪರ್ಶವನ್ನು ಒದಗಿಸುತ್ತಾರೆ. ಭಾಮಹನ ನಂತರ ದಂಡಿ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೊಂದು ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಆರೋಪಿಸುತ್ತಾನೆ. '**ಶರೀರಂ ತಾವದಿಷ್ಟಾರ್ಥ ವ್ಯವಚ್ಛಿನ್ನಾ ಪದಾವಲಿ**' ಎಂದು ಕಾವ್ಯಸ್ವರೂಪವನ್ನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುವ ಅವನ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ 'ಇಷ್ಟವಾದ ಅರ್ಥಕೊಡುವ ಪದಗಳ ಸಮೂಹವೇ ಕಾವ್ಯದ ಶರೀರ' ಎಂಬ ಅರ್ಥವಿದೆ. ಯಾವಾಗ 'ಶರೀರ' ಎನ್ನುವ ಮಾತು ಪ್ರಸ್ತಾಪವಾಯಿತೋ ದಂಡಿಯ ನಂತರ ಬರುವ ವಾಮನ ಕೂಡಲೇ ಶರೀರಕ್ಕೊಂದು ಆತ್ಮವನ್ನು ಆರೋಪಿಸಿದನು. '**ರೀತಿರಾತ್ಮಾ ಕಾವ್ಯಸ್ಯ**' ಎಂಬ ಅವನ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಈ ವಿಷಯ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆ.

ಹೀಗೆ ಕಾವ್ಯಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ಶರೀರ- ಆತ್ಮಗಳ ಪ್ರಸ್ತಾಪವಾದಂದಿನಿಂದಲೇ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೊಂದು ಅಲೌಕಿಕ ಸ್ಪರ್ಶವುಂಟಾಯಿತು. ಇದಕ್ಕೆಲ್ಲ ಸಂಸ್ಕೃತ ಅಲಂಕಾರಿಕರ ಮನೋಭಾವದಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಅಲೌಕಿಕ ಸೆಳೆತದ ಎಳೆಯೇ ಕಾರಣವೆನ್ನಬೇಕು. ಶರೀರವಿದೆ ಎಂದರೆ ಅದಕ್ಕೊಂದು

'ಜೀವ' ಇರಲೇಬೇಕೆಂಬ ಮಾತು ಬಂದಿದ್ದರೆ, ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಒಟ್ಟು ಚರ್ಚೆಯೇ ಭಿನ್ನಮಾರ್ಗ ಹಿಡಿಯುತ್ತಿತ್ತೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. 'ದೇಹ-ಜೀವ'ಗಳ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿ ಬದುಕಿನ ಕಲ್ಪನೆಯಿದ್ದು, 'ಶರೀರ-ಆತ್ಮ'ಗಳ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಸ್ಪರ್ಶ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲೇ ಕಾವ್ಯದ ಶರೀರಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿ ಜೀವದ ಬದಲಾಗಿ ಆತ್ಮದ ಪ್ರಸ್ತಾಪವಾದುದ ರಿಂದ ಮುಂದಿನವರು ಕಾವ್ಯದ ಆತ್ಮದ ಹುಡುಕಾಟದ ಕಡೆಯೇ ತಮ್ಮ ಗಮನ ಹರಿಸಿದರು. ವಾಮನನ ನಂತರ ಬಂದ ಆನಂದವರ್ಧನನು '**ಕಾವ್ಯಸ್ಯಾತ್ಮಾ ಧ್ವನಿ**' ಎಂಬುದನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದಲ್ಲದೆ, ಧ್ವನಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಒಂದು ಕೃತಿಯನ್ನೇ ಬರೆದನು. ಅವನು ಅಲಂಕಾರ ರಸ ಮುಂತಾದವು ಗಳನ್ನು ಧ್ವನಿಗಳೆಂದೇ ಕರೆದನು. ಹೀಗಾಗಿಯೇ ಈ ಧ್ವನಿಯ ಕೊನೆಯ ಪರಿಣಾಮವೂ ಆನಂದವೆಂದೇ ಹೇಳಿದನು.

ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸಕಾರರ ಮೊದಲ ಮಿತಿ ಎಂದರೆ ಕೇವಲ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಎದುರಿಗೆ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ಚರ್ಚೆಮಾಡಿರುವುದು. ಎರಡನೆಯ ಮಿತಿಯೆಂದರೆ ಬದುಕು ಹಾಗೂ ನಿಸರ್ಗದೆಡೆಗೆ ದೃಷ್ಟಿಹಾಯಿಸದೇ ಇರುವುದು. ಒಟ್ಟಾರೆ ಕಲೆಯ ಸಮಗ್ರ ಕಲ್ಪನೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅವರ ವಿಚಾರಗಳು ಬೆಳೆಯದೇ ಇರುವುದರಿಂದ, ಕಾವ್ಯಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಅವರ ವಿಚಾರಗಳು ಸೀಮಿತಗೊಂಡವು. ಹೀಗಾಗಿ ಕವಿ,ಕಾವ್ಯ, ಸಹೃದಯ, ಕಾರಣ, ಪ್ರಯೋಜನ ಮೂಲಭೂತ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳ ಚರ್ಚೆಗಳು ತೀರ ಸಂಕುಚಿತ ಅರ್ಥದಲ್ಲೇ ಚರ್ಚೆಗೊಂಡವು. ಆದರೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸಕರು ಕಾವ್ಯದ ಯಾವುದೇ ಸಂಗತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಮಾತನಾಡು ವಾಗ, ಅವರ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಕಲೆಯ ವ್ಯಾಪಕ ಅರಿವು ನಿರಂತರವಾಗಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತಿರುವುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಸಂಸ್ಕೃತಪಂಡಿತರ ಮಿತಿ ಅವರಲ್ಲಿ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ವ್ಯಾಪಕವಾದ ಕಲೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅವರ ಚರ್ಚೆಗಳು ಬದುಕು ಮತ್ತು ನಿಸರ್ಗದೆಡೆಗೆ ಹರಿದಾಡುತ್ತವೆ. ನಿಸರ್ಗದ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಬದುಕಿನ ಸಂಗತಿಗಳು ಸಂಬಂಧಪಡೆಯುತ್ತವೆ. ಈ ವಿಶಾಲದೃಷ್ಟಿಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುವ ಅವರ ಅನೇಕ ವಿಚಾರಗಳು ನಮ್ಮನ್ನು ಹೊಸ ಆಲೋಚನೆಗೆ ತೊಡಗಿಸುವುದರಿಂದ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಅವರ ಕಲೆಯ ಬಗೆಗಿನ ಆಲೋಚನೆಗಳು ನೈಜವೆನಿಸುತ್ತವೆ ಮತ್ತು ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಹಿಡಿಸುತ್ತವೆ.

ಪ್ಲೇಟೋ ಒಟ್ಟಾರೆ ಕಲೆಯು ಸತ್ಯದ ಅನುಕರಣೆ ಎಂದು ಹೇಳುವಾಗ ಕಲೆಯು ಬದುಕಿನ ಮೂಲಕ ನಿಸರ್ಗವನ್ನು ಅನುಕರಿಸುವ ಸತ್ಯಸಂಗತಿಯನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕಲೆಯ ಹೊಟ್ಟೆಯೊಳಗೇ ಬರುವ ಕಾವ್ಯವೂ ಅಂತಹ '**ಅನುಕರಣೆ**' ಎಂದೇ ಸೇರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಎಡ್ವರ್ಡ ಬುಲ್ಲೋ '**ಮಾನಸಿಕದೂರ**'ದ (Psychical distance) ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳುವಾಗ ಎಲ್ಲ ಕಲೆಗಳ ವ್ಯಾಪಕದೃಷ್ಟಿ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿರುವುದರಿಂದ ನೈಸರ್ಗಿಕವಾದ ಬೆಂಕಿ ಕಾಯಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ, ದೂರದ ಸಮುದ್ರದಲ್ಲಿ ತೇಲುವ ದೋಣಿಯ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟು ಚರ್ಚೆಯ ಕ್ಯಾನವಾಸನ್ನು ಹಿಗ್ಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ಅಲಂಕಾರಿಕರಲ್ಲಿ ಈ ದೃಷ್ಟಿವೈಶಾಲ್ಯತೆ ಕಂಡುಬರುವು ದಿಲ್ಲ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ - 'ಸಾಧಾರಣೀಕರಣ' ತತ್ವ ವಿವರಿಸುವಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತ ಅಲಂಕಾರಿಕರು ಕೇವಲ ನಾಟಕದ ಮತ್ತು ಕಾವ್ಯದ ದೃಶ್ಯಗಳನ್ನಷ್ಟೇ ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವುದರಿಂದ 'ಸಾಧಾರಣೀಕರಣ'

ಹೇಗೆ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ವಿವರಿಸಲು ಅನೇಕ ಸಲ ಪೇಚಾಡಲಾಗುತ್ತದೆ. ಆ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ನಿಸರ್ಗದತ್ತ, ಬದುಕಿನತ್ತ ಬೆಳೆಸುವ ಬದಲಾಗಿ ತತ್ತ್ವಜ್ಞಾನದ ಲೋಕಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧ ಕಲ್ಪಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. 'ಚಿತ್ರತುರುಗನ್ಯಾಯ'ದಂತಹ ಸಾಂಖ್ಯದರ್ಶನದ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವುದರಿಂದ 'ಸಾಧಾರಣೀಕರಣ' ತತ್ವವನ್ನು ಇನ್ನಷ್ಟು ಇನ್ನಷ್ಟು ಅಮೂರ್ತಗೊಳಿ ಸುತ್ತ ಹೋಗಲಾಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಅದು ಸಾಮಾನ್ಯರ ಅನುಭವದಿಂದ ದೂರವಾಗುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆಯೇ ರಸಾನಂದವನ್ನು ಬ್ರಹ್ಮಾನಂದಕ್ಕೆ ಸಮಾನವೆಂದು ಎಳೆದೊಯ್ದು ತತ್ವಜ್ಞಾನದ ಅನುಭವದ ಜೊತೆ ಗಂಟು ಹಾಕುವುದರಿಂದ ಪುನಃ ಅದು ಅಲೌಕಿಕ ಅನುಭವವೇ ಆಗಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ.

ಅಂದರೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ಪಂಡಿತರ ದೃಷ್ಟಿ ಹೆಚ್ಚು ಆಧ್ಯಾತ್ಮದತ್ತ ಮತ್ತು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸಕರ ದೃಷ್ಟಿ ಹೆಚ್ಚು ಬದುಕಿನತ್ತ-ನಿಸರ್ಗದತ್ತ ವಾಲುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರ ವಿಚಾರಗಳು ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಸ್ತುತವೆನಿಸುತ್ತವೆ, ಸಹಜ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ನಿಲುಕುತ್ತವೆ. ನಿಸರ್ಗಸಂಬಂಧವಾದ ಅವರ ವಿವರಣೆಗಳು ನೇರವಾಗಿ ಬದುಕಿನ ಜೊತೆ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಳ್ಳುವುದರಿಂದ, ಅವರ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ 'ಕಲೆಯು ಬದುಕಿನ ಪಡಿನೆಳಲು' ಎನಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಕಲೆಯು– ಬದುಕಿನ ವಿಮರ್ಶೆ, ಬದುಕನ್ನು ಬಗೆದು ನೋಡುವ ಕ್ರಮ ಎಂಬಂತಹ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಕೊಡಲು ಅವರಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. ಈ ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದ ಅವರ ಆಧುನಿಕ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸಾ ಪ್ರಸ್ಥಾನಗಳ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಪರೀಕ್ಷಿಸುವ ಕ್ರಮವೇ ವಿಮರ್ಶೆಯಾಗಿ ಬೆಳೆಯಿತು. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರು ಕಲೆಯ ಆನಂದದ ಅಂಶವನ್ನು ಅದರ ಸಹಜಗುಣಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಾಗಿ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ಬದುಕಿನ ಪಡಿನೆಳಲಾಗಿ ಕಲೆಯನ್ನು, ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಗಮನಿಸಿದ್ದರಿಂದ ಮೀಮಾಂಸೆಯ ಮುಂದಿನ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಾಗಿ ವಿಮರ್ಶೆ (ಜೀವನ ಮೀಮಾಂಸೆ)ಯ ಪ್ರಸ್ಥಾನಗಳು ಅಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದು ಬಂದವು.

ಸಂಸ್ಕೃತ ಅಲಂಕಾರಿಕರು ಆನಂದವನ್ನು ಎಳೆದೊಯ್ದು ಅಲೌಕಿಕ ಅನುಭವದ ಕಡೆ ಮುಖಮಾಡಿಸಿ, ಬದುಕು ಮತ್ತು ನಿಸರ್ಗದ ಕಡೆ ಬೆನ್ನು ಮಾಡಿ, ಜೀವನ ಸಂಗತಿಗಳ ಬಗೆಗೆ ನಿರ್ಲಕ್ಷ ತೋರಿದರು. ಹೀಗಾಗಿ ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಲೌಕಿಕ ಸಂಗತಿಗಳ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ವಿಚಾರಗಳು ಬೆಳೆಯದೇ ಹೋದವು. ಹೀಗೆ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಕಾವ್ಯದ ಬದುಕಿನ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನೇ ನಿರ್ಲಕ್ಷಮಾಡಿದ್ದರಿಂದ, ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಒಂದು ಪ್ರಮುಖ ಮುಖವಾದ 'ಜೀವನಮೀಮಾಂಸೆ'(ವಿಮರ್ಶೆ)ಯ ಪ್ರಸ್ಥಾನಗಳು ಬೆಳೆಯದೇ ಹೋದುವು. ಈ ಸ್ಥಿತಿ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ಇಡೀ ಭಾರತೀಯ ಕಲಾಮೀಮಾಂಸೆಯ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಎದ್ದುಕಾಣುವ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ. ಭಾರತೀಯ ಕಲಾಲೋಕದ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಸಂಸ್ಕೃತ ಶಾಸ್ತ್ರಕಾರರ ವಿಚಾರಗಳು ಹಿಡಿದುನಡೆಸಿದ್ದರಿಂದ ಭಾರತೀಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲೇ ಕಲಾವಿಮರ್ಶೆಯ (ಜೀವನ ಕಲಾ ಮೀಮಾಂಸೆಯ) ವಿಚಾರಗಳು ಬೆಳೆಯಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗದೇ ಇರುವುದು ವಾಸ್ತವಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಕೆಲಮಿತಿಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ:

ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಕೆಲ ಮಿತಿಗಳು

೧. ಇದೊಂದು ಸೌಂದರ್ಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ. ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಇನ್ನುಳಿದ ಮುಖಗಳಾದ 'ರಾಚನಿಕ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ' ಮತ್ತು 'ಜೀವನ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ' ಇವುಗಳೆಡೆ ಇದು ಲಕ್ಷ್ಯಹಾಕುವುದಿಲ್ಲ.

೨. ಕೇವಲ ಲಿಖಿತ-ಪ್ರೌಢ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಗಮನಿಸುತ್ತದೆ. ಮೌಖಿಕ ಮತ್ತು ಅನುಭಾವ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳು ಇದರ ಪರಿಧಿಯಿಂದ ಹೊರಗುಳಿಯುತ್ತವೆ.

೩. ಶಬ್ದ ಮತ್ತು ಅರ್ಥಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಒತ್ತುಕೊಟ್ಟು ಇಡೀ ಮೀಮಾಂಸೆ ಬೆಳೆದಿದೆ.

೪. ವಸ್ತುವಿನ ಚರ್ಚೆಯೆಡೆಗೆ ವಿಶೇಷ ಗಮನ ಕೊಡುವುದಿಲ್ಲ.

೫. ಶಿಷ್ಟಕಾವ್ಯದ ಸೃಷ್ಟಿಯ ಸಂದರ್ಭವಾದ ಕವಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದೆಡೆ ಲಕ್ಷ್ಯಹಾಕುವುದಿಲ್ಲ.

೬. ಇಲ್ಲಿಯ ಚರ್ಚೆಯು ಕೇವಲ ಕೃತಿಯನ್ನು ಮಾತ್ರ ಗಮನಿಸುತ್ತದೆ. ಬದುಕನ್ನು ಗಮನಿಸಿದ ಉದಾಹರಣೆಗಳು ಇಲ್ಲವೇ ಇಲ್ಲ ಎನ್ನುವಷ್ಟು ಕಡಿಮೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಮೀಮಾಂಸೆಯ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ನಿಸರ್ಗ ಮತ್ತು ಬದುಕಿನ ಅನ್ವಯಿಕತೆಯ ಕೊರತೆ ಎದ್ದುಕಾಣುತ್ತದೆ.

೭. ಲೌಕಿಕಕ್ಕಿಂತ ಅಲೌಕಿಕದ ಕಡೆ ಹೆಚ್ಚು ಒಲುವು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಬ್ರಹ್ಮಾನಂದಕ್ಕೆ ಸಮಾನವಾಗಿ ರಸಾನಂದವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ.

೮. ಸಹೃದಯನ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವಾಗ ಕೇವಲ ಶಿಕ್ಷಣವೇತ್ತ ಪ್ರಬುದ್ಧಸಹೃದಯನನ್ನು ಪರಿಗಣಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಭರತನು ಹೇಳುವ ನಾಟಕದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಮುಂದಿನ ಆಲಂಕಾರಿಕರು ನಿರ್ಲಕ್ಷಿಸುತ್ತಾರೆ.

೯. ಕಾವ್ಯ ಎನ್ನುವ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಉಳಿದ ಲಲಿತಕಲೆಗಳ ಗುಣಗಳೇನು ಎಂಬುದರ ಚರ್ಚೆ ಮಾಡುವುದಿಲ್ಲ. ಹೀಗಾಗಿ ಲಲಿತಕಲೆಗಳ ಗುಂಪಿನಿಂದ ಸಾಹಿತ್ಯದವು ಹೊರಗುಳಿದಂತಾಗುತ್ತದೆ.

೧೦. ಎರಡು ಸಾವಿರ ವರ್ಷಗಳ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ್ದು ಕೇವಲ ಆರು ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನು (ರಸ,ಧ್ವನಿ,ಅಲಂಕಾರ,ರೀತಿ, ವಕ್ರೋಕ್ತಿ,ಔಚಿತ್ಯ) ಮಾತ್ರ.

ಪ್ರಾರಂಭದಿಂದಲೂ ಕನ್ನಡ ಶಾಸ್ತ್ರಕಾರರ ಮೇಲೆ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡ ಕವಿಗಳ ಮೇಲೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳ ಪ್ರಭಾವ ದಟ್ಟವಾಗಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಸಂಸ್ಕೃತಸಾಹಿತ್ಯ ಕಲ್ಪನೆಯೇ ಕನ್ನಡಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಂಪರೆಯಾಗಿ ಮುಂದುವರೆದುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಸ್ವತಂತ್ರ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಕಡಿಮೆಯೆಂದೇ ಹೇಳಬೇಕು. ಸಂಸ್ಕೃತ

ಸಾಹಿತ್ಯದ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗತಿಗಳೇ ಭಾರತೀಯ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳೆಂಬ ದೃಷ್ಟಿ ಮೂಡುವಂತೆ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಕೆಲಸಗಳು ನಡೆದಿವೆ. ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ, ಛಂದಶ್ಯಾಸ್ತ್ರ ಇವುಗಳ ಮಟ್ಟಿಗಂತೂ ಕನ್ನಡಸಾಹಿತ್ಯ ಅವಲಂಬಿಸಿದ್ದು ಸಂಸ್ಕೃತಶಾಸ್ತ್ರಗಳನ್ನೇ. ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸಕರ ವಿಚಾರಗಳನ್ನೇ ಕನ್ನಡದ ಮೊದಲ ಶಾಸ್ತ್ರಕಾರನಾದ ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗಕಾರನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡು ಅನುವಾದಿಸಿದ್ದನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ, ಸಂಸ್ಕೃತ ಸಾಹಿತ್ಯಪರಂಪರೆ ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿತ್ತು ಎಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗಕಾರ ಮಾಡಿದ ಕೆಲಸವನ್ನೇ ಇನ್ನೊಂದು ರೂಪದಲ್ಲಿ ತೀನಂಶ್ರೀ ಅವರು ಹೊಸಗನ್ನಡದ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಮಾಡಿದರು. ಅವರು 'ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀ ಮಾಂಸೆ' ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತ ಶಾಸ್ತ್ರಕಾರರ ವಿಚಾರಗಳನ್ನೇ ಸಂಸ್ಕರಿಸಿ ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಕೊಟ್ಟಂದಿನಿಂದ, ಈಗ ೫೦ ವರ್ಷಗಳಿಂದಲೂ ಆ ಕೃತಿಯ ವಿಚಾರಗಳು ಹೊಸಗನ್ನಡವನ್ನು ಹಿಡಿದು ಆಳಿವೆ.

ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಕುವೆಂಪು, ಪುತಿನ, ತಿಪ್ಪೇರುದ್ರಸ್ವಾಮಿ, ಜಿ.ಎಸ್. ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ ಅವರೆಲ್ಲ ಅನುಕರಿಸಿದ್ದು ಸಂಸ್ಕೃತ ಮೀಮಾಂಸಕರ ವಿಚಾರಗಳನ್ನೇ. ಹೀಗಾಗಿ ಅಧಿಕವಾಗಿ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಮತ್ತು ಸೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಹಿಡಿದು ಆಳಿದ್ದು ಪರ್ಯಾಯವಾಗಿ ಸಂಸ್ಕೃತ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಶಾಸ್ತ್ರವಿಚಾರಗಳೇ. 'ಜನಬದುಕಬೇಕೆಂದು ಕಾವ್ಯ' ಬರೆದ ರಾಘವಾಂಕನ ದೃಷ್ಟಿ ವೈಶಾಲ್ಯತೆ ಎಲ್ಲೆಲ್ಲೂ ಕಾಣಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಆದರೆ ಆ ಕಡೆ ಲಕ್ಷ್ಯಹಾಕದೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ಅಲಂಕಾರಿಕರ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗಿ, ಕನ್ನಡದ ಪ್ರಮುಖ ಶಾಸ್ತ್ರಕಾರರು ಮತ್ತು ಕವಿಗಳು ತಮ್ಮ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಕೇವಲ ಸೌಂದರ್ಯದ ಪ್ರತೀಕಗಳೆಂದೇ ಸ್ವೀಕರಿಸಿದ್ದು ಭಾರತೀಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಒಂದು ದೊಡ್ಡ ದುರಂತವೆಂದೇ ಭಾವಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಕನ್ನಡದ ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳಾದ 'ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗ ' ಹಾಗೂ 'ಕಾವ್ಯಾವಲೋಕನ'ಗಳು ಸಂಸ್ಕೃತಶಾಸ್ತ್ರಕಾರರಾದ ದಂಡಿಯ 'ಕಾವ್ಯಾದರ್ಶ ' ಮತ್ತು ಭಾಮಹನ 'ಕಾವ್ಯಾಲಂಕಾರ' ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನೇ ಅನುಸರಿಸಿರುವುದರಿಂದ ಅಲ್ಲಿ ಸ್ವತಂತ್ರ ವಿಚಾರಗಳಿಗೆ ಆಸ್ಪದ ಕಡಿಮೆ. ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಸಂಸ್ಕೃತ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಶಾಸ್ತ್ರಗಳ ಪ್ರಭಾವದಡಿಯಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದುಕೊಂಡು ಬಂದ ಕನ್ನಡ ಕವಿಗಳಂತೂ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಆ ವಿಚಾರಗಳಿಗೆ ಹೊರತಾಗಿ ಯೋಚಿಸಲು ಆಗಲಿಲ್ಲ. ಕನ್ನಡದ ಕವಿಗಳೆಲ್ಲರೂ ಸಂಸ್ಕೃತ ಅಲಂಕಾರಿಕರ ಸೌಂದರ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಪ್ರಸ್ಥಾನಗಳನ್ನು ಹಾಗೂ ಮಹಾಕಾವ್ಯದ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು (ವಿಶೇಷವಾಗಿ ೧೮ ವರ್ಣನೆಗಳನ್ನು) ಅನುಸರಿಸಿದ್ದರಿಂದ ಕನ್ನಡದ ಪ್ರಮುಖ ಕವಿಗಳದೃಷ್ಟಿ ಸೌಂದರ್ಯಪ್ರಜ್ಞೆಯಿಂದಲೇ ತುಂಬಿರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸುತ್ತೇವೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಪಂಪನಿಂದ ಮೊದಲ್ಗೊಂಡು ಇಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ಸೃಷ್ಟಿಯಾದ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮುಖ್ಯಗುರಿ 'ಸೌಂದರ್ಯ ಆಸ್ವಾದ'ವೇ ಆಗಿದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ನಮಗೆ ನಿರಂತರವಾಗಿ ಆಯಾ ಕವಿಗಳು ತಮ್ಮ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಅನುಸರಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದ ಪದ್ಧತಿಗಳೇ ಸಾಕ್ಷಿಗಳಾಗಿ ದೊರೆಯುತ್ತವೆ. ಕವಿಗಳ ಧೋರಣೆಯನ್ನು ಹೊತ್ತ ಅವರ ಮಾತುಗಳೂ ಅವರವರ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ದೊರೆಯುತ್ತವೆ:

೧. ಪಂಪ (ಜೈನ):

೧. 'ಕೃತಿ ಸೌಂದರ್ಯದ ಚಾತುರ್ಯದ ಕಣಿಯೆನೆ' -(ಆ.ಪು.೧-೧೭)

೨. 'ಅಳಂಕೃತಿಯುಕ್ತಮ್...ಕಬ್ಬಮಂ' - (ಪಂ.ಭಾ. ೧-೯)

೩. 'ಇನಿಯ ಕವಿತೆ ಪಂಪನ ಕವಿತೇ' - (ಪಂ.ಭಾ. ೧೪-೫೮)

೪. 'ಪುದಿದಿರೆ ರಾಗಮುರ್ಕೆ ಪೊಸವೇಟದಲಂಪುಗಳೆಲ್ಲಮ್'-(ಪಂ.ಭಾ. ೧೪-೬೩)

೫. 'ಭಾರತಮುಮಾದಿಪುರಾಣಮುಮಿೂಗಳೊಂದಳಂಕೃತಿಯವೊಲಿರ್ದುವು'
- (ಪಂ.ಭಾ. ೧೪-೬೧)

೬.'...ವರ್ಣಕಂ ಕತೆಯೊಳೊಡಂಬಡಂಪಡೆಯೆ ...
ಪೇಟಲೊಡರ್ಚದೆನೀ -ಪ್ರಬಂಧಮಂ' -(ಪಂ.ಭಾ. ೧-೧೧)

೨. ರನ್ನ (ಜೈನ):

೧. 'ನೆಗಟ್ಟ ರಸಂ ಮನಂಗೊಳಿಸೆ..' -(ಗದಾಯುದ್ಧ೧-೩೬)

೨. 'ರಸಮಂ ಭಾವಮುಮಂ ಕಾ/
ಳಸಮಂ ಕುಣಿಕೆಯುಮನಱಿದು..' -(ಗದಾಯುದ್ಧ೧-೩೯)

೩. ಹರಿಹರ (ಲಿಂಗಾಯತ):

೧. 'ಎನ್ನ ಕಾವ್ಯರಸದೊಳ್ ನಲಿವಿಂ ನಲಿಪರ್ಕೆ' -(ಗಿ.ಕ.೧-೮)

೨. 'ಉನ್ನತ ರಸಮೆಂದು ಸತ್ಕವಿಗಳಾಲಿಸೆ' (ಗಿ.ಕ.೧-೧೧)

೩. 'ಕಂದಂಗಳ್ ತನಿರಸದುಕ್ಕಂದಂಗಳ್'(ಗಿ.ಕ.೧-೧೨)

೪. 'ಪದ್ಯಂಗಳ್ ನವರಸ ನಿರವದ್ಯಂಗಳ್' (ಗಿ.ಕ.೧-೧೩)

೫. 'ಕಾವ್ಯಂ ತಾನಿದು ನವರಸಸೇವ್ಯಂ' (ಗಿ.ಕ.೧-೧೪)

೬. 'ರಸವತ್ಕಾವ್ಯಂ ತಾಂ ರಾಜಸಭೆ ಬ್ರಹ್ಮಸಭೆ ದೇವಸಭೆಗೆಸೆದಿರ್ಕುಂ'(ಗಿ.ಕ.೧-೧೫)

೭. 'ಸೇವ್ಯಂ ಸೌಖ್ಯಂಪ್ರಸನ್ನಂ ನವರಸವಿಭವಂ'(ಗಿ.ಕ.೧-೧೬)

೮. 'ನವರಸಮುತಿ ಭಾವಾರ್ಥಂ . . .ಸತ್ಕೃತಿಯಂ' (ಗಿ.ಕ.೧-೨೦)

೯. 'ಕೇಳಲೊಡಂ ಕಿವಿಸವಿಯೊಳಗಾಳಲೊಡಂ . . .ಸತ್ಕೃತಿಯೇ'(ಗಿ.ಕ.೧-೨೧)

೧೦.'ರಸಮಂ ಸೋನೆಸೆಯುರ್ಕಿನ ಪುಡಿ . . .'(ಗಿ.ಕ.೧-೨೨)

೧೧.'ಸುದಾನಿಳಯ . . . ಸುಶಾಬ್ದ...' (ಗಿ.ಕ.೧-೨೪)

೧೨.'ಗೌರೀವರ ಕರ್ಣಾಲಂಕಾರಂರಸಪೂರಮತಿಗಭೀರಂಕಾವ್ಯಂ'(ಗಿ.ಕ.೧-೩೦)

೧೩.'ರಸಮಿದು . . .ಎಂದು ಸವಿದು ಸವಿದು ಕರಂ ನವರಸದೊಳಗಾಟುತ್ತುಮ್'

(ಗಿ.ಕ.೧-೩೧)

೪.ಷಡಕ್ಷರದೇವ(ವೀರಶೈವ) :

೧. 'ಘನ ರಸಮಂ ಪದೆದೀಂಟುವ ವಿನುತಂ . . .
ನೂತನ ರಸವತ್ಕೃತಿಗೆ ಎಳಸುವ ಮನುಜಂ . . .' (ಶ.ಶಂ.ವಿ.೧-೨೨)

೨. ಕವಿವಿಬುಧರ ಕಿವಿಯೊಳ್ಸೂ
ಸುವ ನವರಸಮಿಳಿದು ತೀವಿ ತನುವಂ ಮನವಂ
ಕವಿದು ಪೊಱಮೊಸೆತೆನೆ ಪೊ
ಣ್ಮುವ ಸುಖಬಾಷ್ಪಂ ತುಳುಂಕೆ ಪೇಳ್ವುದು ಕೃತಿಯಂ । (ರಾ.ವಿ.೧-೫೨)

೫.ರುದ್ರಭಟ್ಟ(ಬ್ರಾಹ್ಮಣ) :

ಇನಿಯಳ ಸೋಂಕಿನಂತೆ ಪೊಸಮಾವಿನ ಜೊಂಪಿನಂತೆ
ನನೆಯೇರಿದ ಮಲ್ಲಿಗೆಯಂತೆ ಪೂರ್ಣಚಂ
ದ್ರನ ಸಿರಿಯಂತೆ ಬಂದೆಸೆವ ತೆಂಕಣ ಗಾಳಿಯಂತೆ
ಮನವನ್ ಇರ್ಕುಳಿಗೊಳ್ವುದು ಸಜ್ಜನರ್ಕಳಾ। (ಜಗನ್ನಾಥವಿಜಯ,೧-೧೩)

೬.ಲಕ್ಷ್ಮೀಶ (ಬ್ರಾಹ್ಮಣ) :

ವರ ವರ್ಣದಿಂದೆ ಶೋಭಿತಮಾಗಿ ರೂಪ
ಸ್ವರದಿಂದೆ ಚೆಲ್ವಾಗಿ ಮಧುರತರ ನವರಸೋ
ದರ ಭರಿತದಿಂದೆ ವಿಲಸಿತಮಾಗಿ ಸುಮನೋನುರಾಗದಿಂ
ನಿರುತ ಮಂಜುಳ ಶಬ್ದದಿಂದೆ ಕಿವಿಗಿಂಪಾಗಿ
ಚರಿಸುವ ಸುಲಲಿತ ಷಟ್ಪದಿಗಳೆಡೆಬಿಡದೆ ಝೇಂ
ಕರಿಸದಿರ್ಪುವೆ ಬಂದು ನೆರೆದ ವಿದ್ವತ್ಸಭಾನೀರೇರುಹಾಕರದೊಳು। -(ಜೈ.ಭಾ.೧-೧೨)

ಈ ಮೇಲೆ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪ್ರಮುಖ ಧಾರೆಗಳಾದ ಜೈನ,ಲಿಂಗಾಯತ ಮತ್ತು ಬ್ರಾಹಣ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳಿಗೆ ಸೇರಿದ ಇಬ್ಬಿಬ್ಬರು ಪ್ರಮುಖ ಕವಿಗಳ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಉದ್ಧರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲೆಲ್ಲ ಅವರು ತಮ್ಮ ಕಾವ್ಯವು ರಸದ ಮಡುವು ಎಂಬುದನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಹೇಳಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಇವರ ಪ್ರಭಾವದಡಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಆಯಾ ಮತದ ಕವಿಗಳು ಸಾಗಿದ್ದು, ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ತುಂಬ ಇಂತಹ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳು ತುಂಬಿಹೋಗಿವೆ. ಸೌಂದರ್ಯ ಪ್ರಮುಖವಾದ, ಆನಂದವೇ ಕಾವ್ಯದ ಮುಖ್ಯಗುರಿಯೆಂಬ ಭಾವವೇ ಕನ್ನಡ ಕವಿಗಳ ಕಾವ್ಯಗಳ ಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಬಹುಮಹತ್ವದ ಪಾತ್ರ ವಹಿಸಿದೆ. ಈ ಸಂಪ್ರದಾಯಕ್ಕೆ ಹೊಸಗನ್ನಡ ಕವಿಗಳೇನೂ

ಹೊರತಾಗಿಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ಒಂದೆರಡು ಕವಿಗಳ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಕುವೆಂಪು :

೧. ಹಾಡುವೆಂ ಪುಟ್ಟ ಭಾರತವಿದಂ ರಸಿಕ ಜನ ಮೆಚ್ಚುವಂತೆ, (ಕು.ಸ.ಕಾ.೨, ೮೩೭)

೨. ರಸದ ನವನೀತಮಂ ಹೃದಯದಿ ಮಥಿಸುವಂತೆ , (ಶ್ರೀ ರಾ.ದ.ಪು.೭)

ಬೇಂದ್ರೆ :

೧. ಎನ್ನ ಪಾಡೆನಗಿರಲಿ ಅದರ ಹಾಡನ್ನಷ್ಟೇ ನೀಡುವೆನು ರಸಿಕ ನಿನಗೆ
ಕಲ್ಲು ಸಕ್ಕರೆಯಂಥ ನನ್ನೆದೆಯು ಕರಗಿದರೆ ಆ ಸವಿಯ ಉಣಿಸು ನನಗೆ

೨. ಜಾತಿ ರಸಿಕನೆ ನೀನು ಹಿಡಿದುದೇ ತಿರುಳು , (ಉಯ್ಯಾಲೆ,೧೦)

ಇದು ಕನ್ನಡದ ನೂರಕ್ಕೆ ನೂರು ಕವಿಗಳ ಧೋರಣೆ ಎಂಬುದರಲ್ಲಿ ಎರಡು ಮಾತಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ನಡುವೆ ನವ್ಯದ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಇಂಗ್ಲೀಷ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪ್ರಭಾವ ಕನ್ನಡ ಲೇಖಕರ ದೃಷ್ಟಿ ಧೋರಣೆ ಬದಲಾಯಿಸಿದ್ದರಿಂದ, ಆ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಇಂಗ್ಲೀಷ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಶಾಸ್ತ್ರ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಮೀಮಾಂಸೆ (ವಿಮರ್ಶೆ)ಯ ಪ್ರಸ್ಥಾನಗಳ ಪರಿಚಯ ಮತ್ತು ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಕನ್ನಡ ಸೃಷ್ಟಿ ಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿಗೆ ಬದಲಾದುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ.

ಹೀಗೆ ಒಂದೆಡೆ – ಸಂಸ್ಕೃತ, ಇನ್ನೊಂದೆಡೆ ಇಂಗ್ಲೀಷ – ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಶಾಸ್ತ್ರಗಳ ಪ್ರಭಾವಗಳು ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಶಾಸ್ತ್ರಗಳ ಸೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಹಿಡಿದು ಆಳಿವೆ. ಈ ನಡುವೆ ಕನ್ನಡದ ದೃಷ್ಟಿಯ ಬಗೆಗೆ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಸೃಷ್ಟಿ ಮತ್ತು ಶಾಸ್ತ್ರದ ಬಗೆಗೆ ಲಕ್ಷ ಹರಿಸಬೇಕೆಂಬ ಹಂಬಲಗಳು ಮೂಡಿದ್ದರೂ ಅಂತಹ ಸಾರ್ಥಕ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ನಡೆದಿಲ್ಲವೆಂದೇ ಹೇಳಬೇಕು.

*

೪

ಲಲಿತ ಕಲೆಗಳು ಮತ್ತು ಜನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯ

ಮನುಷ್ಯನ ಸೌಂದರ್ಯದೃಷ್ಟಿ ತೀರ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದುದಾಗಿದೆ. ಅದು ಅವನ ಹುಟ್ಟುಗುಣಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು . ಆದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಅವನು ನೋಡುವ, ಮಾಡುವ, ಕೇಳುವ, ಸ್ಪರ್ಶಿಸುವ, ಘ್ರಾಣಿಸುವ, ರುಚಿಸುವ – ಸಂಗತಿಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲ 'ಸ್ವಾದದ ಸುಖ' ಬಯಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ಸಾಮಾನ್ಯ ಗುಣವಾದ ಗ್ರಹಿಸುವ ಸುಖದ ಕಲ್ಪನೆಯೇ ಭಾರತೀಯ ಕಲಾಲೋಕದ ಚಿಂತನೆಯಲ್ಲಿ ಅಲೌಕಿಕ ಸ್ಪರ್ಶದ 'ಆನಂದ ಗುಣ'ವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಐದು ಕರಣಗಳಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದುವು ಕಣ್ಣು ಮತ್ತು ಕಿವಿಗಳು. ಕಲಾನುಭವಕ್ಕೆ ದ್ವಾರಗಳು ಇವೆರಡು ಮಾತ್ರ. ಚಂದವಾದುದನ್ನು ನೋಡಿ, ಕೇಳಿ ಆನಂದಿಸುವ ಗುಣವನ್ನು ಮನುಷ್ಯ ಮೊದಲಿನಿಂದಲೂ ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದಿದ್ದಾನೆ. ಹೀಗೆ ಅವನು ಕಂಡ ಪ್ರಕೃತಿಯ ಚಂದ ಮತ್ತು ಅದರಿಂದ ಹೊರಡುವ ನಾನಾಬಗೆಯ ನಾದಗಳಲ್ಲಿಯ ಇಂಪು – ಇವುಗಳನ್ನು ನೋಡಿ ಕೇಳಿ ಆನಂದಿಸಲು ಬಯಸುತ್ತಾನೆ . ಪ್ರಕೃತಿಯ ಈ ಆನಂದವನ್ನೀಯುವ ಕಲಾಪ್ರಕಾರಗಳಂಥವನ್ನು ತಾನೇ ನಿರ್ಮಿಸಿ, ತನಗೆ ಬೇಕಾದಾಗ, ಗೊತ್ತಾದ ಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಈಕ್ಷಿಸಲು ಮತ್ತು ಕೇಳಲು ಬಯಸಿದ ಫಲವಾಗಿಯೇ – ಲಲಿತಕಲೆಗಳು ಬೆಳೆದುಕೊಂಡು ಬಂದವು.

ಲಲಿತ ಕಲೆಗಳ ಮುಖ್ಯಲಕ್ಷಣವೆಂದರೆ ಅವುಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನಗುಣ . ಚಿತ್ರ ಕಲೆ, ಶಿಲ್ಪಕಲೆ, ವಾಸ್ತುಕಲೆ – ಇವುಗಳನ್ನು ನೋಡಿ ; ಸಂಗೀತ, ನೃತ್ಯ, ನಾಟಕ– ಇವುಗಳನ್ನು ನೋಡಿ ಮತ್ತು ಕೇಳಿ, ಅಂದರೆ ಈ ಎಲ್ಲ ಕಲೆಗಳು ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಂಡಾಗ, ಆಸ್ವಾದಿಸಿ ಆನಂದಿಸುವುದು ಮನುಷ್ಯನ ಸಹಜಗುಣ ಮತ್ತು ಧರ್ಮವಾಗಿ ಬೆಳೆದುಬಂದಿದೆ. ಸಂಗೀತವು ಕಲಾವಿದನ ಬಾಯಿಂದ ಸುಮಧುರವಾಗಿ ಆಲಾಪಗೊಂಡಾಗ ಇಲ್ಲವೆ ಹಾಡಿದಾಗ (ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಂಡಾಗ), ನೃತ್ಯ ಮತ್ತು ನಾಟಕಗಳು ಅಭಿನಯಿಸಿದಾಗ (ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಂಡಾಗ) ಮಾತ್ರ ನಾವು ನೋಡಿ, ಕೇಳಿ ಆನಂದಿಸುತ್ತೇವೆ. ಚಿತ್ರ, ಶಿಲ್ಪ ಮತ್ತು ವಾಸ್ತುಗಳಂತೂ ಸದಾಪ್ರದರ್ಶನಗೊಂಡೇ ಇರುವ ಲಲಿತಕಲೆಗಳು. ಇಂತಹ ಲಲಿತಕಲೆಗಳ ಗುಂಪಿಗೆ ಏಳನೆಯದಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಸೇರಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ.

ಕಣ್ಣು ಮತ್ತು ಕಿವಿಗಳ ಮೂಲಕ ಆಸ್ವಾದನ ಕ್ರಿಯೆನಡೆಯುವುದು ಎಂದರೆ ಅಲ್ಲಿ ನೋಡುಗ ಇಲ್ಲವೆ ಕೇಳುಗ ಇಂಥವನೇ ಇರಬೇಕೆಂಬ ಕರಾರುಗಳಿಲ್ಲ. ಆತ ಶಿಕ್ಷಣವೇತ್ತನಾಗಿರಬಹುದು ಅಥವಾ ಅಶಿಕ್ಷಿತನಾಗಿರಬಹುದು, ಮಗುವಾಗಿರಬಹುದು ಅಥವಾ ಮುದುಕನಾಗಿರಬಹುದು. ಲಲಿತಕಲೆಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲು (ನೋಡಲು, ಕೇಳಲು) ಸಹೃದಯರ ಈ ವಿಭಿನ್ನ ಲಕ್ಷಣಗಳು ತೊಡಕನ್ನುಂಟುಮಾಡಲಾರವು. ಇವರ ಗ್ರಹಿಕೆ (ಅನುಭವ) ಒಂದೇ ಬಗೆಯಾಗಿರಲಿಕ್ಕಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬರೂ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಅನುಭವಿ ಸಿಯೇ ಇರುತ್ತಾರೆ. ಇದು ಲಲಿತಕಲೆಗಳನ್ನು ಈಕ್ಷಿಸಿದ ಮತ್ತು ಕೇಳಿದ ಯಾರ ಅನುಭವಕ್ಕಾದರೂ ಬರುವ ಮಾತು.

ಈ ಎಲ್ಲ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿ, ಏಳನೆಯ ಲಲಿತಕಲೆಯಾದ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಕಡೆ ಲಕ್ಷ್ಯಹಾಕಿದರೆ, ಉಳಿದ ಆರು ಲಲಿತಕಲೆಗಳ ಮುಂದಿನ ಸಹೃದಯನ – ನೋಡುವ ಮತ್ತು ಕೇಳುವ ಕ್ರಿಯೆಗಳು ನಡೆಯುವುದು ಜನಪದಸಾಹಿತ್ಯ ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ. ಜನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಉಳಿದ ಲಲಿತ ಕಲೆಗಳಂತೆ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಳ್ಳುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಪಡೆದಿವೆ. ಹಾಡನ್ನು ಹಾಡಲಾಗುತ್ತದೆ; ಕಥೆ ಗಾದೆ ಒಡಪು ಒಗಟು ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ಹೇಳಲಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಡುವ, ಹೇಳುವ ಈ ಪ್ರದರ್ಶನ ಸಾಧ್ಯತೆಯ ಗುಣಗಳು ಜನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸಹಜ ಗುಣಗಳಾದ್ದರಿಂದ ನೋಡುವ ಕೇಳುವ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳುಳ್ಳ ಲಲಿತಕಲೆಗಳ ಪಟ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾನಪಡೆಯಲು ಜನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಸಾಧ್ಯವಿದೆ.

ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಜನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಜನಪದ ಕಲೆಗಳೇ ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಲಲಿತಕಲೆಗಳು. ಇಲ್ಲಿಂದಲೇ ಬೆಳೆದು ನಿಂತ ಅಭಿಜಾತ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಶಿಷ್ಟಸಾಹಿತ್ಯ ಒಂದನ್ನು ಹೊರತು ಪಡಿಸಿ, ಉಳಿದ ಕಲೆಗಳು ತಮ್ಮ ಮೂಲದ ಮೌಖಿಕ ಪರಂಪರೆಯ ಗುಣಗಳಾದ ಪ್ರದರ್ಶನಗುಣ ಮತ್ತು ನೋಡುವ-ಕೇಳುವ ಕ್ರಿಯೆಗಳಿಂದ ದೂರವಾಗದೇ ಉಳಿದವು. ಹೆಚ್ಚೆಚ್ಚು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗುತ್ತ ಬೆಳೆಯುತ್ತ ಹೋಗಿ ಪರಿಣತರ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಅಗಾಧವೆನಿಸುವಷ್ಟು ಬೆಳೆದು ಬದಲಾಗಿ ನಿಂತರೂ ತಮ್ಮ ಮೂಲ ನೈಸರ್ಗಿಕ ಗುಣಗಳಾದ 'ಸಹಜ ಸಂದರ್ಭ ಮತ್ತು ಸಹಜ ಪ್ರದರ್ಶನ' ಇವುಗಳ ಜೊತೆ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡೇ ಬಂದವು.

ಅಭಿಜಾತ ಲಲಿತಕಲೆಗಳಂತೆ ಜನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯವೂ ಯಾವುದೇ ತಾರತಮ್ಯವಿಲ್ಲದೆ ನೋಡುಗ ಮತ್ತು ಕೇಳುಗನ ಮೇಲೆ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರುತ್ತದೆ. ತಾಜಮಹಲಿನ ಸೌಂದರ್ಯ, ಗೊಮ್ಮಟೇಶ್ವರನ ಭವ್ಯತೆಗಳು ಮಗುವಿನಿಂದ ಮುದುಕರ ಮೇಲೆ, ಶಿಕ್ಷಿತ ಅಥವಾ ಅಶಿಕ್ಷಿತರ ಮೇಲೆ ಯಾವುದೇ ವಿವರಣೆ ಬಯಸದೆ, ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಬೀರುತ್ತವೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಜನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಂಡಾಗ ಯಾವುದೇ ಭೇದವಿಲ್ಲದೆ ನೋಡುಗ ಇಲ್ಲವೆ ಕೇಳುಗನ ಮೇಲೆ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಬೀರುತ್ತವೆ.

ಈ ಲಲಿತಕಲೆಗಳ ಒಂದು ಮುಖ್ಯಗುಣವೆಂದರೆ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ನಿಸರ್ಗದ ಸಂಬಂಧ ಢಾಳವಾಗಿ ಕಾಣುವುದು. ತಾಜಮಹಲ, ಗೊಮ್ಮಟನ ಶಿಲ್ಪ, ಅಜಂತಾ ಗುಹೆಗಳು- ಇಲ್ಲೆಲ್ಲ ವಾಸ್ತು, ಶಿಲ್ಪ, ಚಿತ್ರಕಲೆಗಳು – ವಿಸ್ತಾರವಾದ ಕ್ಯಾನವಾಸಿನ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ – ಅವುಗಳ ಸೌಂದರ್ಯ

ಬೀರುವ ಆಶ್ಚರ್ಯ ಅಗಾಧತೆಗಳು- ಬಹಳಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಸಮುದ್ರ, ಬೆಟ್ಟ, ಆಕಾಶ, ಭೂಮಿಗಳು ಬೀರುವ ಅಗಾಧತೆಯನ್ನು ಹೋಲುತ್ತವೆ. ಈ ಬಗೆಯ ಪರಿಣಾಮ ಯಾವುದೇ ವಯಸ್ಸಿನ ಮತ್ತು ಮನಸ್ಸಿನ ಮೇಲೆ ಬೀರಬಹುದಾದ ಪರಿಣಾಮವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಶಿಕ್ಷಣದಂತಹ ವಿಶೇಷ ಕಲಿಕೆ-ಪರಿಣತಿ ಅವಶ್ಯವೆನಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಏನೂ ಅರಿಯದ ಮಗುವು ಕೂಡ ಇಂತಹ ಲಲಿತಕಲೆಗಳ ಎದುರಿಗೆ ಮತ್ತು ನಿಸರ್ಗದ ಅದ್ಭುತ ಸಂಗತಿಗಳ ಎದುರಿಗೆ ಆಶ್ಚರ್ಯ ಅಗಾಧತೆ ಆನಂದಗಳಿಗೆ ಒಳಗಾಗುತ್ತದೆ. ಇಂತಹದೇ ಆಶ್ಚರ್ಯ ಅದ್ಭುತ ಆನಂದಗಳಿಗೆ ಮಗು ಈಡಾಗುವುದು ಜನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿ.

ಮಗು ಹುಟ್ಟಿದಾರಭ್ಯ ಜನಪದದ ಹಾಡುಕೇಳಲು ಆರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಸುಮಾರು ಎರಡುವರ್ಷಗಳ ಅವಧಿಯವರೆಗೆ ಹಾಡು, ನಂತರ ಕಥೆ, ಜೊತೆಜೊತೆಗೆ ಶಿಶುಪ್ರಾಸಗಳು ಹೀಗೆ ಜನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಒಂದೊಂದೇ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಮಗುವಿನ ಕಿವಿಗೆ ಬೀಳುತ್ತಲೇ ಹೋಗುತ್ತವೆ. ಇಲ್ಲೆಲ್ಲ ಮಗುವಿಗೆ ಹಾಡು , ಕಥೆ , ಶಿಶುಪ್ರಾಸಗಳು ಅರ್ಥವಾಗುತ್ತವೆಂದು ಅಲ್ಲ. ಆದರೂ ಮಗು ಅವನ್ನು ಕೇಳುತ್ತದೆ, ಕಿರಿಕಿರಿ ಮರೆಯುತ್ತದೆ, ಆಡುತ್ತದೆ, ನಿದ್ರೆ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲೆಲ್ಲ ಮಗುವಿನ ಮೇಲೆ ಆಗುವ ಪರಿಣಾಮ ಎಂತಹದು ಎಂಬುದೇ ನಮ್ಮ ಮುಂದಿರುವ ಪ್ರಶ್ನೆ. ನಿಸರ್ಗದ ಬೆಟ್ಟ ಸಮುದ್ರಗಳ ಮುಂದೆ ನಿಂತಾಗ, ಮಾನವ ನಿರ್ಮಿತ ಬೃಹತ್ ಕಲಾಕೃತಿಗಳಾದ ತಾಜಮಹಲ್, ಗೊಮ್ಮಟನ ಶಿಲ್ಪದ ಮುಂದೆ ನಿಂತಾಗ ಮಗುವಿನ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲುಂಟಾಗುವ ಪರಿಣಾಮವೇ ಜನಪದದ ಹಾಡು, ಕಥೆ , ಶಿಶುಪ್ರಾಸ ಕೇಳಿದಾಗ ಆ ಮಗುವಿನಲ್ಲುಂಟಾಗುವ ಅನುಭವ - ಅದೇ ಆಶ್ಚರ್ಯ, ಅಂತಹದೇ ಅಗಾಧತೆ ಆನಂದ ಮುಂತಾದವುಗಳು. ಇಲ್ಲೆಲ್ಲ ನಡೆಯುವ ಕ್ರಿಯೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ನೋಡುವುದು ಮತ್ತು ಕೇಳುವುದು. ಈ ನೋಡುವ ಮತ್ತು ಕೇಳುವ ಅವಕಾಶಗಳು ಶಿಷ್ಟಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಇಲ್ಲವಾಗಿ ಅದರಲ್ಲಿ ಲಲಿತಕಲೆಯ ಗುಣಗಳು ಇಲ್ಲದಂತಾಗುತ್ತವೆ.

ಲಲಿತ ಎಂದರೆ ಸುಲಭವಾದುದು ಮತ್ತು ಸುಂದರವಾದುದು. ಮಧುರ ಇಲ್ಲಿಯ ಒಟ್ಟುಗುಣ. ಈ ಮಧುರತೆ ಎನ್ನುವುದು ಜೇನಿನ ಹಾಗೆ. ಆಸ್ವಾದನೆಗೆ ಸುಲಭ ಮತ್ತು ರುಚಿ, ಆರೋಗ್ಯಕ್ಕೆ ಹಿತ. ಮಗುವಿಗೆ ತಾಯಿಯ ಎದೆಹಾಲಿನಂತೆ. ಬಾಯಿಗೆ ಸಿಹಿ, ಜೀರ್ಣಕ್ಕೆ ಸುಲಭ, ಚೈತನ್ಯದ ಚಿಲುಮೆ. ಮಹಲಿಂಗರಂಗ ಹೇಳುವ -

> **ಸುಲಿದ ಬಾಳೆಯ ಹಣ್ಣಿನಂದದಿ**
> **ಕಳೆದ ಸಿಗುರಿನ ಕಬ್ಬಿನಂದದ**
> **ಅಳಿಸಿದುಷ್ಣದ ಹಾಲಿನಂದದಿ ಸುಲಭವಾಗಿರ್ಪ**
> **ಲಲಿತವಹ ಕನ್ನಡದ ನುಡಿಯಲಿ (ಅನುಭವಾಮೃತ,೧-೫)**

ಎಂಬ ಮಾತನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಇದು 'ಲಲಿತ' ಎಂದರೇನೆಂದು ವಿವರಿಸುವ ಮಾತಾಗಿದೆ. ಈ ಗುಣ ಲಲಿತಕಲೆಗಳ ಗುಣ. ಇದುವೇ ಮೌಖಿಕಪರಂಪರೆಯ ಸಹಜಗುಣ. ಮೌಖಿಕಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಇರುವ ಕಲೆಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಈ ನೋಡುವ ಮತ್ತು ಕೇಳುವ ಸಹಜ ಗುಣಗಳಿರಲು ಸಾಧ್ಯ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಶಿಷ್ಟಸಾಹಿತ್ಯ ಹೇಗೆ ಲಲಿತಕಲೆಗಳಿಂದ ಹೊರಗುಳಿಯುತ್ತದೆ ಎಂಬುದು ಮನದಟ್ಟಾಗುತ್ತದೆ.

ಚಿತ್ರ, ಶಿಲ್ಪ ವಾಸ್ತು ನೃತ್ಯ, ಸಂಗೀತ, ನಾಟಕ– ಈ ಆರು ಲಲಿತ ಕಲೆಗಳು ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಜನಪದ ಲೋಕದ ಕಲೆಗಳಿಂದ ಸ್ಫೂರ್ತಿಪಡೆದು, ಹೆಚ್ಚು ಅಭಿಜಾತವಾಗಿ ಬೆಳೆದವುಗಳು. ಹೀಗಾಗಿ ಲಲಿತಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಮೌಖಿಕಪರಂಪರೆಯೇ ಮೂಲಗುಣವಾಗಿ ಉಳಿದುಕೊಂಡಿದೆ. ನೋಡುವ– ಕೇಳುವ ಈ ಮೌಖಿಕ ಕ್ರಿಯೆಗಳ ಮಟ್ಟದಲ್ಲೇ ಅವುಗಳ ಸ್ವಾದ್ಯದ ಸಹಜತೆ ಉಳಿದಿರುವುದರಿಂದ, ಶಿಕ್ಷಣವೇತ್ತನಲ್ಲದ ಸಾಮಾನ್ಯನ ಆಸ್ವಾದಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗುವ ಗುಣ ಲಲಿತಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಉಳಿದುಕೊಂಡಿದೆ. ಪರಿಣತರಿಂದ ಪರಿಷ್ಕರಣಕ್ಕೊಳಗಾದರೂ ಲಲಿತಗುಣಗಳಿಂದ ಅವು ವಂಚಿತವಾಗದೆ ಉಳಿದಿರುವುದರಿಂದ ಅವುಗಳ ಬೇಡಿಕೆ ಇವತ್ತಿಗೂ ಜನಸಾಮಾನ್ಯರ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿದೆ.

ಆದರೆ ಶಿಷ್ಟ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಮೌಖಿಕ ಎಳೆಯಿಂದ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಕಳಚಿಕೊಂಡು ಬಿಟ್ಟು ಲಿಖಿತ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿರುವುದರಿಂದ ಪ್ರದರ್ಶನ ಸ್ವಭಾವದಿಂದ ದೂರಾಗಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಇದರಿಂದ ನೋಡುವ ಮತ್ತು ಕೇಳುವ ಮೌಖಿಕ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿಂದ ವಂಚಿತವಾಗಿ, ಜನಸಾಮಾನ್ಯರ ಸಂಪರ್ಕದಿಂದ ದೂರಾಗಿ, ಅದು ಲಲಿತಕಲೆಗಳ ಗುಂಪಿನಿಂದ ಹೊರಗುಳಿಯುತ್ತದೆ. ಶಿಕ್ಷಣ ಇಲ್ಲಿಯ ಕನಿಷ್ಠ ಅರ್ಹತೆಯಾಗಿ, ಓದು ಇಲ್ಲಿಯ ಅನಿವಾರ್ಯವಾದ ಪ್ರಯತ್ನವಾಗಿ, ತನ್ಮಯತೆ ಸಹೃದಯನ ಆವಶ್ಯಕ ಸಂಸ್ಕಾರವಾಗಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತವೆ. ಈ ಗುಣಗಳಿಂದಲೇ ಶಿಷ್ಟಸಾಹಿತ್ಯ ಸಾಮಾನ್ಯರ ವಲಯದಿಂದ ದೂರ ಸರಿದು, ಪಂಡಿತರ ವಲಯಕ್ಕೆ ಸೀಮಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ವಯಸ್ಸು ಮತ್ತು ಶಿಕ್ಷಣಗಳು ಅನಿವಾರ್ಯ ಅರ್ಹತೆಗಳಾಗಿ – ಮಕ್ಕಳು ಮತ್ತು ನಿರಕ್ಷರಿಗಳ (ಅಲ್ಪ ಶಿಕ್ಷಿತರ) ವಲಯದಿಂದ ದೂರವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ವ್ಯತ್ಯಾಸವು ಅನೇಕ ಜನ ಕವಿಗಳ ಮಾತಿನಲ್ಲಿಯೇ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಗೊಂಡುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಮಧುರ ಕವಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ – ತನ್ನ ಕಾವ್ಯ 'ಪಂಡಿತರುಂ ವಿವಿಧಕಳಾಮಂಡಿತರುಂ ಕೇಳತಕ್ಕ ಕೃತಿ ' ಎಂದು.

ಆದರೆ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ವಾಚಿಸುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯಬಗ್ಗೆ, ಸಹೃದಯರು ಅಂತಹ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಕೇಳುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರೂ ಕವಿಗಳೂ ಉಲ್ಲೇಖಿಸುತ್ತಾರೆ. ತೀ ನಂ ಶ್ರೀ ಅವರು 'ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ'ಯಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖಿಸುವ –

> ಅರಸಿಕೇಷು ಕವಿತ್ವನಿವೇದನಂ
> ಶಿರಸಿ ಮಾ ಲಿಖ ಮಾ ಲಿಖ ಮಾ ಲಿಖ (ಪು. ೧೬೨)

ಎಂಬ ಶ್ಲೋಕವು ಕವಿಯ ಮಾತಾಗಿರುವುದು ಗಮನಾರ್ಹ. ಇಲ್ಲಿ 'ನಿವೇದನಂ' ಎಂಬ ಮಾತನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ, ಅದು ಕಾವ್ಯದ ವಾಚಿಸುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಿದೆ ಎನಿಸುತ್ತದೆ. ಪಂಪನು ತಾನು ಯಾರ್ಯಾರಿಗಾಗಿ ಕಾವ್ಯ ಬರೆದೆ ಎನ್ನುವಲ್ಲಿ '**ಬಾಜಿಸಲ್ ಬರೆಯಲ್ ಕೇಳಲ್ ಒಡರ್ಚುವಂಗಮ್**'(ಪಂ.ಭಾ.೧೪-೬೫) ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲಿಯ ಬಾಜಿಸಲ್(ವಾಚಿಸಲು) ಮತ್ತು ಕೇಳಲ್ ಎಂಬ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಅಲ್ಲಿ ಪಂಪನು ಕಾವ್ಯದ ವಾಚಿಸುವ ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಕೇಳುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಮಾತನಾಡಿದ್ದಾನೆ. ಹೀಗೆ ವಾಚಿಸುವ ಮತ್ತು ಕೇಳುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಮುಂದಿನ ಅನೇಕ ಜನ ಕನ್ನಡ ಕವಿಗಳು ಮಾತನಾಡಿದ್ದಾರೆ. '**ಕೇಳಲೊಡಂ ಕಿವಿ ಸವಿಯೊಳಗಾಬದೊಡಂ** ' (ಗಿ.ಕ.೧-೨೧) ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ಹರಿಹರ. ಚಾಮರಸನು

'**ದಾಯಿಗರು ಲಾಲಿಸುವುದೀ ಪ್ರಭುಲಿಂಗಲೀಲೆಯನು**' (೧-೧೧) ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. '**ವೇದಪಾರಾಯಣದ ಫಲ.....ಭಾರತದೊಳಂದಕ್ಷರವ ಕೇಳ್ದಂಗೆ**' (೧-೨೦) ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ. '**ಈ ಜನಕಥೆಯನು ಕೇಳಿದವರ ಪಾಪ ಬೀಜನಿರ್ನಾಶನವಹುದು**' (ಭ.ವೈ. ಮಂಗಳಸಂಧಿ,೧೩) ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ರತ್ನಾಕರವರ್ಣಿ. '**ಪಿರಿದನುರಾಗದೋದುವರ ನಾಲಗೆಗಳ್ಗಮರ್ದಾದುದೊಲ್ದು ಕೇಳ್ವರ ಕಿವಿಗಳ್ಗೆ ಮಾಣಿಕದ ಮಂಜರಿಯಾದುದು**' (ಲೀ. ಪ್ರ.೧-೭೭) ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ನೇಮಿಚಂದ್ರ.

ಈ ಎಲ್ಲ ಕವಿಗಳು- ಓದುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯೊಂದಿಗೆ ವಾಚಿಸುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನೂ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುತ್ತಾರೆ. ಜೊತೆಗೆ ಕೇಳುಗರ ಪ್ರಸ್ತಾಪವನ್ನೂ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಇಲ್ಲಿ ವಾಚಿಸುವ ಮತ್ತು ಕೇಳುವ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳು ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡರೂ ಪ್ರೌಢವಾದ ಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ಓದುವವರು ಎಂತಹರು? ಮತ್ತು ಕೇಳುಗರು ಯಾವ ಅರ್ಹತೆಯನ್ನುಳ್ಳವರು? ಎಂಬ ಸಂಗತಿಗಳು ವಿವೇಚಿಸಬೇಕಾದವುಗಳೇ.

ವಾಚಿಸುವ ಕೆಲಸವಂತೂ ಕವಿಯದು. ತಪ್ಪಿದರೆ ಪಂಡಿತರಿಂದ ಆಗಬೇಕು. ಮತ್ತೆ ಇಲ್ಲಿಯ ಕೇಳುಗರು ಎಂತಹರು? ಎಂಬುದೊಂದು ಪ್ರಶ್ನೆ. ಇಂತಹ ಪ್ರೌಢಕಾವ್ಯ ಕವಿ ಅಥವಾ ಪಂಡಿತನಿಂದ ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಂಡಾಗ ಸಾಮಾನ್ಯರಿಗೆ ತಿಳಿಯುವುದೇ? ಅಥವಾ ಕೇಳಿದಷ್ಟಕ್ಕೇ ಆನಂದವೀಯುವ ಗುಣ ಈ ಕಾವ್ಯದ ವಾಚಿಸುವ (ಪ್ರದರ್ಶನ) ಗುಣದಲ್ಲಿದೆಯೇ? ಎಂದು ಚಿಂತಿಸಿದರೆ, ಅದಂತೂ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲದ ಮಾತು ಎನಿಸುತ್ತದೆ. ಜೈನ, ವೀರಶೈವ, ವೈದಿಕ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲ ಈ ಮಾತುಗಳು ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿವೆ. ಕೆಲ ಕಾವ್ಯಗಳಂತೂ ತಿಂಗಳಾನುಗಟ್ಟಲೆ ಓದಿ ವಿವರಿಸಿ ಹೇಳುವ ಪುರಾಣ - ಪ್ರವಚನಕ್ಕಾಗಿ ಬಳಸಲಾಗುತ್ತವೆ. ಸಾವಿರಾರು ಜನ ಕೇಳುಗರು ಅಲ್ಲಿ ಕೂಡಬಹುದು. ಆದರೆ ಅಲ್ಲಿ ಜನರಿಗೆ ತಲುಪುವುದು ಪ್ರವಚನದ ವಿವರಣೆಯೇ ಹೊರತು ನೇರವಾಗಿ ಕಾವ್ಯವಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಇಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ವಾಚಿಸುವ ಮತ್ತು ಕೇಳುವ ಕ್ರಿಯೆಗಳು ನಡೆದಾಗ ಯಾರ್‍ಯಾರಿರುತ್ತಾರೆಂಬುದಕ್ಕೆ 'ಪಂಡಿತರು ವಿವಿಧಕಳಾ ಮಂಡಿತರು ಕೇಳತಕ್ಕ ಕೃತಿಗಳು' ಇವು ಎಂಬುದನ್ನು ಸ್ವತಃ ಈ ಬಗೆಯ ಕವಿಗಳೇ ಹೇಳಿರುವುದು ನಿಜಸಂಗತಿ ಎನಿಸುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ವಾಚಿಸುವ ಮತ್ತು ಕೇಳುವ ಕೆಲಸಗಳು ಇಲ್ಲಿ ನಡೆದರೂ ಮತ್ತೆ ಅವು ನಡೆದಿರುವುದು ಪಂಡಿತ ಮಂಡಳಿಯ ಎದುರಿಗೇ ಎಂಬ ಸೀಮಿತ ಅರ್ಥ ಬರುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಶಿಷ್ಟಕಾವ್ಯಗಳು ಸಾಮಾನ್ಯರಿಂದ ದೂರವೇ ಉಳಿದಂತಾಗುತ್ತದೆ.

ಇಷ್ಟಾಗಿಯೂ ಕೆಲವರು 'ಕವಿರಾಜ ಮಾರ್ಗ'ದ '**ಕುರಿತೋದದೆಯುಂ ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಯೋಗಪರಿಣತ ಮತಿಗಳ್**'(೧-೩೮) ಎಂಬ ಮಾತನ್ನು ಮುಂದೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡು- 'ನಿರಕ್ಷರಿಗಳೂ ಕಾವ್ಯ ಬರೆಯಬಲ್ಲರೆಂದು ಮಾರ್ಗಕಾರನೇ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ' ಎಂದು ವಾದಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಪದನಱಿದು ನುಡಿಯಲುಂ ನುಡಿ
ದುದನಱಿದಾರಯಲುಮಾರ್ಪರಾ ನಾಡವರ್ಗಳ್

ಎಂಬ ಮಾತಿನಂತೆ ತನ್ನ ನಾಡಿನ ಜನಗಳ ಗುಣ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಜಾಣತನವಾಗಿದೆ ಎಂಬುದು ಮಾರ್ಗಕಾರನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ.

'ಚದುರರ್ ನಿಜದಿಂ ಕುಱಿತೋ
ದದೆಯುಂ ಕಾವ್ಯಪ್ರಯೋಗ ಪರಿಣತಮತಿಗಳ್'

ಎನ್ನುವ ಈ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ 'ಚದುರರ್', 'ಕಾವ್ಯಪ್ರಯೋಗ ಪರಿಣತಮತಿಗಳ್' ಎನ್ನುವವರು ಯಾರು? ಎಂಬುದಕ್ಕೆ 'ಕುರಿತೋದದವರು' ಎಂಬ ಉತ್ತರ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಯೇ ಇದೆ. ಇಂಥವರು ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಅರಿತರೆ, ಪ್ರಯೋಗಮಾಡಿದರೆ ಅದು ಜನಪದ ಕಾವ್ಯವೇ ಆಗಿರಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಅವರು ಅರಿಯುವ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗಿಸುವ ಕಾವ್ಯ ಶಿಷ್ಟಕಾವ್ಯವಾಗಿರಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಮತ್ತೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ವಿವರಣೆ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲವೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ.

ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ಹೇಳುವ ಸಹೃದಯನ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸುವ ತೀನಂಶ್ರೀ ಅವರು ಅವನ ಮಾತನ್ನೇ ತತ್ವಶಃ ಒಪ್ಪಿ ಸ್ವೀಕರಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಯೇಷಾಂ ಕಾವ್ಯಾನುಶೀಲನವಶಾತ್
ವಿಶದೀಭೂತೇ ಮನೋಮುಕುರೇ
ವರ್ಣನೀಯ ತನ್ಮ ಯೀಭವನಯೋಗ್ಯತಾ
ತೇ ಹೃದಯ ಸಂವಾದಭಾಜಃ ಸಹೃದಯಾಃ

(ಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಿ, ಮನಸ್ಸೆಂಬ ಕನ್ನಡಿ ನಿರ್ಮಲವಾಗಿರುವುದರಿಂದ, ವರ್ಣಿತ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ತನ್ಮಯವಾಗುವ ಯೋಗ್ಯತೆ ಯಾರಿಗುಂಟೋ ಅವರೇ ಸಹೃದಯರು(ಕವಿಯೊಂದಿಗೆ) ಹೃದಯದ ಹೊಂದಿಕೆಯನ್ನುಳ್ಳವರು.- ಭಾ.ಕಾ.ಮೀ. ಪು.೧೬೧).

ತೀನಂಶ್ರೀ ಅವರು ಈ ಮಾತನ್ನೇ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಅವರ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಈ ಮೇಲೆ ಹೇಳಿರುವ ಲಕ್ಷಣವಂತನು ಮಾತ್ರ ಸಹೃದಯ. ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ಈ ಬಗೆಯ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವನ್ನು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಕೊನೆಯ ಮಾತೆಂದು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವಲ್ಲಿ ತೀನಂಶ್ರೀ ಅವರೇ ಮೂಲಭೂತ ಕಾರಣಕರ್ತರಾಗುತ್ತಾರೆಂಬುದರಲ್ಲಿ ಎರಡು ಮಾತಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಇಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ಸಹೃದಯನ ಬಗೆಗೆ ಮಾತನಾಡಿದ ಎಲ್ಲರೂ ತೀನಂಶ್ರೀ ಅವರ ವಿವರಣೆಯನ್ನು ಅಕ್ಷರಶಃ ಅನುಸರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಹೀಗಾಗಿ ತೀನಂಶ್ರೀ ಅವರ 'ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ' ಪ್ರಕಟವಾದಾಗಿನಿಂದಲೂ ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ವಿವರಣೆಯು ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮನಸ್ಸು ಮತ್ತು ಬುದ್ಧಿಯನ್ನು ಹಿಡಿದು ಆಳಿದೆ.

ಇದು ಇಂದಿನ ಮಾತಲ್ಲ; ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸಕರ ಪ್ರಭಾವ ಮೊದಲಿನಿಂದಲೂ ಇದ್ದೇ ಇದೆ. 'ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗ'ವು ದಂಡಿ ಮತ್ತು ಭಾಮಹರ ಕಾವ್ಯಶಾಸ್ತ್ರಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿದ್ದನ್ನು ಕಂಡರೆ ಈ ಮಾತು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿಯೇ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಇಡೀ ಪರಂಪರೆಯೇ ಆನಂದದ ಕಡೆ ಹೆಚ್ಚು ವಾಲಿರುವುದು. ಆನಂದವೆಂಬುದು ಸಹೃದಯನ ಮಗ್ನಗೊಳ್ಳುವ ಗುಣವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದೆ. ಮಗ್ನತೆ ಎಂಬುದು 'ಕಲೆಗಾಗಿ ಕಲೆ' ಎಂಬ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಮೂಲಾಂಶವಾಗಿದೆ. ''ನಮ್ಮನ್ನು ಸಂತೋಷಗೊಳಿಸುವ ಎಲ್ಲ ಸಂಗತಿಗಳಲ್ಲಿ ಮಗ್ನತೆಯೇ ಕಲೆಯೆಂಬುದು ಕಲೆಗಾಗಿ ಕಲೆಯ ಸಿದ್ಧಾಂತದಿಂದ ತೋರಿಬರು''ತ್ತದೆ (ಕಲೆಎಂದರೇನು, ಪು.೧೬೬) ಎಂದು ಟಾಲಸ್ಟಾಯ್ ಅವರು ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪಡುತ್ತಾರೆ.

ನಮ್ಮ ಕಲೆಯ ಗುರಿ ಆನಂದ ಶಾಂತಿ ಭಕ್ತಿ - ಮುಂತಾಗಿ ಹೀಗೇಕಾಯಿತೆಂದು ಆಲೋಚಿಸಿದರೆ, ಅದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಭಾರತೀಯ ತತ್ತ್ವಜ್ಞಾನಗಳ ಪ್ರಭಾವವೆಂದೇ ಹೇಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಭಾರತೀಯ ತತ್ತ್ವಜ್ಞಾನಗಳ ಕೊನೆಯ ಗುರಿ ಮೋಕ್ಷಸಾಧನೆ, ಬಯಲಿನಲ್ಲಿ ಲೀನವಾಗುವುದು, ಬ್ರಹ್ಮಾನಂದದಲ್ಲಿ ಕೂಡುವುದು; ಹೀಗೆಲ್ಲ ಅಲೌಕಿಕ ಭಾವನೆಯೇ ಆಗಿದೆ. ಭಾರತೀಯ ಎಲ್ಲ ಧರ್ಮಗಳ ತತ್ತ್ವಜ್ಞಾನಗಳ ಗುರಿ ಒಂದೇ ಆಗಿರುವುದರಿಂದ, ನಮ್ಮ ಕವಿ ಮತ್ತು ಶಾಸ್ತ್ರಕಾರರು ಹೆಚ್ಚು ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕದೆಡೆಗೆ ಒಲವುಳ್ಳವರಾಗಿರುವುದರಿಂದ, ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಕಲೆಗಳ ಧೋರಣೆಯಲ್ಲಿ ಆನಂದ ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ಸ್ಥಾನಪಡೆಯಲು ಕಾರಣವಾಗಿರುವ ಸಾಧ್ಯತೆ ಇದೆ. ಪ್ರಾರಂಭದಿಂದಲೂ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮೇಲೆ ಗಾಢಪ್ರಭಾವ ಬೀರುತ್ತ ಬಂದ, ಕನ್ನಡ ಕವಿಗಳ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸಿದ ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸಕಾರರಂತೂ ಹೆಚ್ಚು ಜನ ತತ್ತ್ವಜ್ಞಾನಿಗಳೇ. ಭರತಮುನಿಗಳಿಂದಲೇ ಆ ಪರಂಪರೆ ಮೊದಲಾಗುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಆದರೂ ಪ್ರಾಪಂಚಿಕ ಬದುಕಿನ ಬಗ್ಗೆ ಒಂದಿಷ್ಟು ಆಸಕ್ತಿ ತಾಳುವ ಧೋರಣೆಯನ್ನು ಕನ್ನಡಕವಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡರೂ ಕೊನೆಗೆ ಅವರೆಲ್ಲರೂ ಅಲೌಕಿಕ ಆನಂದದ ಕಡೆಗೇ ಕೈಯೆತ್ತಿ ನಿಲ್ಲುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಕನ್ನಡ ಕವಿಗಳು ಲೌಕಿಕ-ಅಲೌಕಿಕ ಎರಡೂ ದಡಗಳ ಮೇಲೆ ಕೈಯೂರಿ ನಡೆದರೂ ಅವರಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಅಪ್ಯಾಯಮಾನವೆನಿಸಿದವು ಧಾರ್ಮಿಕ ದಡಗಳೇ. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಕಾವ್ಯದ ಬಗೆಗಿನ ಸಾಮಾನ್ಯ ಮಾತುಗಳನ್ನು - ಪಂಪನಿಂದ ಹಿಡಿದುಕೊಂಡು ಹರಿಹರ, ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ ಮುಂತಾದ ಪ್ರಮುಖರೆಲ್ಲರೂ ತಮ್ಮತಮ್ಮ ಧಾರ್ಮಿಕ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಮಾತನಾಡಿದ್ದು ಹೆಚ್ಚು

ಆದರೆ ವಚನಕಾರರು ಮಾತ್ರ ಒಂದು ಧರ್ಮವನ್ನು ಮತ್ತು ತತ್ತ್ವಜ್ಞಾನವನ್ನು ಹುಟ್ಟುಹಾಕಿದರೂ **'ಮನೆಗೆದ್ದು ಮಾರು ಗೆದೆ'** ಎಂಬಂತೆ ಇಹದ ಸತ್ಯವನ್ನು ಒತ್ತಿ ಹೇಳಿದುದರಿಂದ ಆನಂದಕ್ಕಿಂತ ಬದುಕು ಅವರಿಗೆ ದೊಡ್ಡದಾಗಿ ಕಂಡಿತು. **'ಇಲ್ಲಿ ಸಲ್ಲದವರು ಅಲ್ಲಿಯೂ ಸಲ್ಲರು'** ಎಂಬ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಾಗಿ ಈ ಬದಲಾವಣೆಯಾಯಿತೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿಯೇ ವಚನಗಳಲ್ಲಿ ಇಹವನ್ನು ಗೆಲ್ಲುವ ಕಾಯಕ-ದಾಸೋಹ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಕೊಡಲು ಶರಣರಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. **'ನುಡಿದಂತೆ ನಡೆ'** ಎಂದು, ನುಡಿಗೆ ನಡೆಗೆ ಸಮಾನವಾದ ಗಮನವನ್ನು ಕೊಟ್ಟರು. ಕೇವಲ ನುಡಿಗೆ (ಮಾತಿಗೆ) ಮತ್ತು ಅರ್ಥಕ್ಕೆ ಮಹತ್ತ್ವವನ್ನು ಕೊಡಲಿಲ್ಲ. ಹೀಗಾಗಿ ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಆಚೆಗೆ ವಚನಗಳು ಉಳಿಯುತ್ತವೆ. **'ಆನು ಒಲಿದಂತೆ ಹಾಡುವೆ'** ಎಂಬ ಧೋರಣೆ ಬಸವಣ್ಣನವರದು.

ನಾವು ಜನಪದಕ್ಕೆ ಬಂದರೆ ಇಲ್ಲಿ ನಾನಾತರದ ಜನರೆಲ್ಲ ಒಂದಾಗಿ ಬಾಳುವ ಭಾವನೆ ಇರುವುದರಿಂದ ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಧಾರ್ಮಿಕ ಭಾವನೆ ಇಲ್ಲಿ ಆಳದೆ 'ಸಮಷ್ಟಿಪ್ರಜ್ಞೆ' ಆಳುವುದರಿಂದ ಸಾಮೂಹಿಕ ಚಿಂತನೆಯೇ ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಸಾಮೂಹಿಕ ಒಪ್ಪಂದಗಳು ನಂಬುಗೆಗಳು ಇಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಮುಖವೆನಿಸಿ, ಆನಂದಕ್ಕಿಂತ ಬದುಕು(ವಿಷಯ) ಹೆಚ್ಚು ಮಹತ್ತ್ವದ್ದೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಶಿಷ್ಟಕಾವ್ಯ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖವೆನಿಸುವ ಶಬ್ದಾರ್ಥಗಳು ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಜನದಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖವೆನಿಸುವ 'ಅಲೌಕಿಕ ಆನಂದ' ಇಲ್ಲಿ ಹಿಂದೆ ಸರಿದು, ಸಂದರ್ಭ (ವಸ್ತು) ಮತ್ತು ಸಮೂಹಪ್ರಜ್ಞೆಗಳು ಮುಂದಾಗಿ ಸ್ಥಾನಪಡೆಯುತ್ತವೆ. ಜನಪದ ಕಲೆ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಒಟ್ಟು ವ್ಯಾಪಾರವು ಶಿಷ್ಟಕಾವ್ಯದ ಸಂಗತಿಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ತೋರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಲಲಿತಕಲೆಗಳ ಸಾಮಾನ್ಯ ಸ್ವರೂಪಕ್ಕೆ ಜನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸ್ವರೂಪ ಸಮೀಪವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಗೊಮ್ಮಟೇಶ್ವರ,

ತಾಜಮಹಲುಗಳ ಶಿಲ್ಪ ಮತ್ತು ವಾಸ್ತುಗಳ ಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲೆಲ್ಲ ಒಂದೊಂದು ಧಾರ್ಮಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಕೆಲಸಮಾಡಿದ್ದರೂ ಅದನ್ನು ಮೀರಿ ಆ ಕಲೆಗಳ ಆಕರ್ಷಣೆ ಪ್ರಭಾವ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆಯೇ ಪ್ರತಿಭಾವಂತರ ಚಿತ್ರಕಲೆ, ಸಂಗೀತ, ನೃತ್ಯ, ನಾಟಕಗಳು – ಸಾಮಾನ್ಯನಿಗೆ ಆಕರ್ಷಿಸುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಆದರೆ ಲಿಖಿತ ಮೂಲದ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಶಿಕ್ಷಣ ಮತ್ತು ಧರ್ಮಗಳು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಅಡ್ಡಬರುತ್ತವೆ. ಇವುಗಳನ್ನು ಮೀರಿನಿಲ್ಲುವ ಗುಣದ ಬದಲಾಗಿ ಅವುಗಳಿಂದ ಬಂಧಿತವಾದ ಗುಣವೇ ಅಧಿಕವಾಗಿ ಕಾಣುವುದರಿಂದ ಶಿಷ್ಟಸಾಹಿತ್ಯವು ಲಲಿತಕಲೆಗಳಿಂದ ದೂರವಾಗೇ ಉಳಿಯುತ್ತದೆ.

೫

ಜನಪದ ಕಾವ್ಯ ಭಾಷೆ

ಕನ್ನಡ ಜನಪದ ಕಾವ್ಯಾಭ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸಬೇಕಾದ ಅನೇಕಸಂಗತಿಗಳಿವೆ. ಇಲ್ಲಿ ಯಾವುದು 'ಜನಪದ ಭಾಷೆ', ಯಾವುದು 'ಆಡುಭಾಷೆ' ಎಂಬುದರ ಖಚಿತವಾದ ತಿಳುವಳಿಕೆಯ ಕೊರತೆ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಸಹಜವಾದ ತಿಳುವಳಿಕೆಯೆಂದರೆ 'ಜನರಾಡುವ ಭಾಷೆ' ಅದು 'ಜನಪದ ಭಾಷೆ' ಎಂದು. ಎಂತಲೇ ಜನಸಾಮಾನ್ಯರ 'ಆಡುಭಾಷೆ'ಯ ಕೆಲ ಮಾತುಗಳನ್ನು ತಮ್ಮ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡ ಆಯಾ ಕಾಲದ ಕನ್ನಡ ಕವಿಗಳ ಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು - 'ಜನಪದ ಭಾಷೆಯ ಸಮರ್ಥ ಬಳಕೆಯ ಕಾವ್ಯ' ಎಂದು ಹೊಗಳುತ್ತ ಬರಲಾಗಿದೆ.

ಮೌಖಿಕ ಭಾಷೆಗಳಾದ **ಆಡುಭಾಷೆ, ಜನಪದಭಾಷೆ,** ಹಾಗೂ ಲಿಖಿತಮೂಲದ ಮುದ್ರಿತ ರೂಪದಲ್ಲಿರುವ **ಗ್ರಾಂಥಿಕ ಭಾಷೆ** ಈ ಮೂರನ್ನೂ ನಾವು ಒಂದೆಡೆ ಇಟ್ಟು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಇವುಗಳ ಸ್ವರೂಪದ ಬಗೆಗೆ ಮನವರಿಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಈ ಮೂರು ಭಾಷೆಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಉದ್ದೇಶಗಳಿಗಾಗಿ, ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವ ಮಾಧ್ಯಮ ಗಳಾಗಿವೆ.

ಆಡುಭಾಷೆ:

ದೈನಂದಿನ ವ್ಯವಹಾರಕ್ಕಾಗಿ ಬಳಸುವ ಭಾಷೆ ಆಡುಭಾಷೆ ಎನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಈ ಆಡುಭಾಷೆಗೆ ನೈಸರ್ಗಿಕವಾದ ಎರಡು ಆಯಾಮಗಳಿವೆ. ಒಂದು ಪರಸ್ಪರ ವ್ಯವಹಾರ, ಎರಡನೆಯದು ಕಾವ್ಯ(ಸಾಹಿತ್ಯ)ಸೃಷ್ಟಿ. ಮೊದಲ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಇವೆರಡೂ ಮೌಖಿಕ ರೂಪದಲ್ಲಿಯೇ ನಡೆಯುತ್ತವೆ. ಅಕ್ಷರಸ್ಥರು- ಅನಕ್ಷರಸ್ಥರು, ಪಟ್ಟಣಿಗರು- ಹಳ್ಳಿಗರು ಬಳಸುವ ಆಡುಭಾಷೆಗಳು ತಮ್ಮ ಗುಣದಲ್ಲಿ ವೈವಿಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತವೆ. ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಂತೂ ತೀರಾ ಸಾಮಾನ್ಯ. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಯಾವುದೇ ಪ್ರದೇಶ ಅಥವಾ ಯಾವುದೇ ಸ್ತರದಲ್ಲಿರುವವನು ವ್ಯವಹರಿಸಲು ಬಳಸುವ ಭಾಷೆ ಅದು 'ಆಡುಭಾಷೆ'ಯೇ ಎನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ಸಮಾಜದ ಸಾಮಾನ್ಯ ಮತ್ತು ಬಹುಮುಖ್ಯ ಘಟಕಗಳಾದ ಹಳ್ಳಿಯ ಜನ ಸಮುದಾಯ ಗಳಲ್ಲಿ ಬಹುತೇಕ ಜನ ಈಗಲೂ ಅನಕ್ಷರಸ್ಥರು. ಕೇವಲ ಕೆಲವರು ಮಾತ್ರ ಅಕ್ಷರಸ್ಥರು. ಹೆಚ್ಚಿನ ಶಿಕ್ಷಣ ಪಡೆದವನು ಹಳ್ಳಿಯಿಂದ ದೂರಾಗುತ್ತಾನೆ. ಅಲ್ಪಸ್ವಲ್ಪ ಶಿಕ್ಷಣ ಪಡೆದ – ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ವಿದ್ಯಾವಂತನು ತನ್ನ ಸಾಮಾನ್ಯ ಉದ್ಯೋಗದೊಂದಿಗೆ (ಒಕ್ಕಲುತನ, ವ್ಯಾಪಾರ, ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಕನ್ನಡ ಶಾಲೆಯ ಮಾಸ್ತರಕಿಯೂ ಆಗಬಹುದು), ಹಳ್ಳಿಯಲ್ಲಿ ವಾಸಿಸುವ ವ್ಯಕ್ತಿ ಆ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಬೆರೆತುಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಇವರೆಲ್ಲ ವ್ಯವಹರಿಸುವ ಭಾಷೆ ಸಾಮಾನ್ಯರೂಪದ ಆಡುಭಾಷೆ.

ಪಟ್ಟಣಿಗರು (ನಗರೀಕರಣಕ್ಕೆ ಒಳಗಾದವರು) ನಾಗರಿಕವೆನ್ನಬಹುದಾದ ಸುಧಾರಿತ ಜೀವನ ನಡೆಸುವವರು, ಉನ್ನತ ಶಿಕ್ಷಣ ಪಡೆದವರು ಬಳಸುವ ಭಾಷೆಗೂ ಹಳ್ಳಿವಾಸಿಗಳು ಬಳಸುವ ಸಾಮಾನ್ಯ ಹಾಗೂ ಸಹಜ ಭಾಷೆಗೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಕಾಣುವುದನ್ನು ನಾವು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ನಾಗರಿಕನೊಬ್ಬ (ಈ ಮೇಲೆ ಸೂಚಿಸಿದ ಹಳ್ಳಿಯಿಂದ ಬೇರ್ಪಟ್ಟವರು) ಹೆಚ್ಚು ಸಂಸ್ಕರಿಸಿದ (ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಕೃತಕ ಮತ್ತು ಸವಕಳಿ ಎನ್ನಬಹುದಾದ) ಭಾಷೆಯನ್ನು, ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಗ್ರಾಂಥಿಕ ಪದ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಂದ ಮಿಶ್ರಿಸಿ ಸಂಭಾಷಿಸುತ್ತಾನೆ.

ನಗರೀಕರಣಗೊಂಡವನ ಆಡುಭಾಷೆಗಿಂತ ಗ್ರಾಮಾಂತರ ಪ್ರದೇಶದ ಜನಸಾಮಾನ್ಯರ ಆಡುಭಾಷೆ ಹೆಚ್ಚು ಸಹಜ, ಅಧಿಕ ಶಕ್ತಿಶಾಲಿಯಾಗಿರುವುದು ಗಮನಾರ್ಹ. ಏಕೆಂದರೆ ಕೃತಕತೆ (ತಿದ್ದಿ-ಸುಧಾರಿಸಿ ಮಾತನಾಡುವ ರೀತಿ) ಇಲ್ಲಿ ತಲೆಹಾಕದು. ಜೊತೆಗೆ ಮೌಖಿಕವಾಗಿಯೇ ಸೃಷ್ಟಿಗೊಂಡು ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿರುವ ಗಾದೆ, ಪಡೆನುಡಿ, ಬೈಗುಳ, ದೃಷ್ಟಾಂತ ಈ ಎಲ್ಲವುಗಳೂ ಜನಸಾಮಾನ್ಯರ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ವಿಪುಲವಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತವೆ. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಜನಸಾಮಾನ್ಯರ ಆಡುಭಾಷೆಗೊಂದು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಶಕ್ತಿ ಮೊನಚು ಪ್ರಾಪ್ತವಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಆದರೆ ಈ ಗಾದೆ, ಪಡೆನುಡಿ, ಬೈಗುಳ, ದೃಷ್ಟಾಂತ ಮುಂತಾದ ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ರೂಪಗಳ ಬಳಕೆಯ ವ್ಯವಹಾರ- 'ನಾಗರಿಕ ಭಾಷೆ'ಯಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲ. ಅಲ್ಲಿ ಅದು ಶಿಷ್ಟಸಾಹಿತ್ಯದಿಂದ ಹೆಚ್ಚಿನದನ್ನು ಏನಾದರೂ ಪಡೆಯುವದಕ್ಕಿಂತ ಕ್ವಚಿತ್ತಾಗಿ ಜನಪದ ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ರೂಪಗಳ ಹಿತಮಿತವಾದ ಬಳಕೆಯನ್ನೇ ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಪಡೆನುಡಿ, ಗಾದೆಗಳಂಥ ಜನಪದದ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ನಗರೀಕರಣಗೊಂಡವರೂ ವಿರಳವಾಗಿ ಬಳಸುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ.

ಗ್ರಾಂಥಿಕ ಭಾಷೆ :

ಆಡುಭಾಷೆ ಕನಿಷ್ಟ ಪಕ್ಷ ಒಂದು ಸಾಮಾನ್ಯ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕಾಗಿಯಾದರೂ ಲಿಖಿತರೂಪಕ್ಕೆ ವಾಲಿದಾಗ , ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಪತ್ರಲೇಖನ, ಖರೀದಿಪತ್ರ ಮುಂತಾಗಿ ಸಾಮಾನ್ಯ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕೆ ಬಳಕೆಯಾಗುವಾಗ- ಅದು ಅಲ್ಪಮಟ್ಟಿಗಾದರೂ ಬದಲಾವಣೆ ಹೊಂದುತ್ತದೆ. ಈ ಕನಿಷ್ಟತಮವಾದ ಬದಲಾವಣೆಯಲ್ಲಿ 'ಗ್ರಾಂಥಿಕ ಭಾಷೆ' ಯ ಛಾಯೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ಸಾಹಿತ್ಯದಂಥ ಗಂಭೀರ ಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವ ಭಾಷೆಯಂತೂ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಬದಲಾವಣೆ ಹೊಂದುತ್ತದೆ. ಭಾಷಾಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಮತ್ತು ವ್ಯಾಕರಣಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ, ಪದಗಳ ಆಯ್ಕೆಯಲ್ಲಿ, ಲಯದಲ್ಲಿ, ಹದದಲ್ಲಿ ಅದು ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಪ್ರದರ್ಶನವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಇದು ಒಬ್ಬ

ವ್ಯಕ್ತಿ ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡ ಭಾಷಾ ಶ್ರೀಮಂತಿಕೆ ಮತ್ತು ಅವನ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿರುತ್ತದೆ. ಅದು ಈ ಸ್ಥರದಲ್ಲಿ **ವ್ಯಕ್ತಿಗತ ಪ್ರಭಾಮುದ್ರೆ** ಒತ್ತಿಕೊಂಡುಬಿಡುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ನಾವು ಕುವೆಂಪು ಭಾಷೆ, ಬೇಂದ್ರೆ ಭಾಷೆ, ಪಂಪನ ಭಾಷೆ, ರನ್ನನ ಭಾಷೆ ಎಂದು ಹೇಳುವುದು. ಇದು ಶಿಷ್ಟ ಅಥವಾ ಗ್ರಾಂಥಿಕ ಭಾಷೆಯ ಅತ್ಯುನ್ನತ ಸ್ಥಿತಿ. ಇದನ್ನು ನಾವು **ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ಭಾಷೆ** ಅಥವಾ **ಕಾವ್ಯ ಭಾಷೆ** ಎಂದು ಕರೆಯಬಹುದು. ಇದು ಆಡುಭಾಷೆ ಪಡೆಯುವ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಅವತಾರ.

ಜನಪದಭಾಷೆ :

ಈ ಮೇಲೆ ಗಮನಿಸಿದಂತೆ, ನಾಗರಿಕ ಆಡುಭಾಷೆಯಿಂದ (ಶಿಕ್ಷಣ ಬಲದಿಂದ ಮತ್ತು ನಗರೀಕರಣದಿಂದ ರೂಪುಗೊಂಡ ಭಾಷೆ ಯಿಂದ) ಶಿಷ್ಟಸಾಹಿತ್ಯ ಹುಟ್ಟು ಪಡೆಯುವಾಗ **ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ಭಾಷೆ** ಸೃಷ್ಟಿಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಜನಸಾಮಾನ್ಯರಿಂದ ಸೃಷ್ಟಿಗೊಳ್ಳುವ ಜನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯವೂ ಅವರಾಡುವ ಭಾಷೆಯ ಒಡಲಿನಿಂದ ಸೃಷ್ಟಿಗೊಳ್ಳುವಾಗ **ಜನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯಭಾಷೆ** ಅಥವಾ **ಜನಪದ ಕಾವ್ಯಭಾಷೆ** ಹರಳುಗಟ್ಟಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಈ 'ಜನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯಭಾಷೆ' ಯನ್ನೇ ನಾನು **ಜನಪದಭಾಷೆ** ಎಂದು ಗ್ರಹಿಸಲು ಇಚ್ಛಿಸುತ್ತೇನೆ ಮತ್ತು ಅದು ಹಾಗೆಯೇ ಇದೆ.

ಎರಡು ಬಗೆಯ ಆಡುಭಾಷೆಗಳಿಂದ ಎರಡು ಬಗೆಯ ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ಭಾಷೆಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುವ ಬಗೆಯನ್ನು ಹೀಗೆ ತೋರಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ :

ಆಡುಭಾಷೆ

↓

ಆಡುಭಾಷೆ-೧
(ಹಳ್ಳಿಗರ-ನಿರಕ್ಷರಿ ಹಾಗೂ ಅಲ್ಪವಿದ್ಯಾವಂತರಆಡುಭಾಷೆ)
↓
ಜನಪದಸಾಹಿತ್ಯ
↓
ಜನಪದಭಾಷೆ

ಆಡುಭಾಷೆ-೨
(ನಗರೀಕರಣಗೊಂಡ ವಿದ್ಯಾವಂತರ ಆಡುಭಾಷೆ)
↓
ಶಿಷ್ಟ ಸಾಹಿತ್ಯ
↓
ಗ್ರಾಂಥಿಕಭಾಷೆ

ಜನಸಾಮಾನ್ಯರ ಆಡುಭಾಷೆಯ ಒಡಲಲ್ಲಿ ಜನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವಾಗ (ಎರಡೂ ಮೌಖಿಕ ಪರಂಪರೆಗೆ ಸೇರಿದವು) 'ಜನಪದ ಭಾಷೆ 'ಪ್ರಯೋಗಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವಲ್ಲಿ – ಜನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಬಳಸುವ ಭಾಷೆಗೂ ಜನರಾಡುವ ಭಾಷೆಗೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಇರುವ ಕಡೆ ಗಮನ ಸೆಳೆಯಲು ಬಯಸುತ್ತೇನೆ. ಒಂದು ಗಾದೆಯ ನಿರ್ಮಾಣ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಹೀಗೆಯೇ ಒಗಟು, ಒಡಪು, ಬೈಗುಳ, ಪಡೆನುಡಿ, ಹಾಡು, ಕಥೆ, ಬಯಲಾಟ ಎಲ್ಲದರ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಜನರ ಆಡುಭಾಷೆ ಒಂದು **ವಿಶಿಷ್ಟ ಸ್ಥಿತಿಗೆ** (ಜನಪದ ಭಾಷೆಯಾಗಿ) ತಿರುಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ 'ಜನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಹುಟ್ಟುಪಡೆಯುವಾಗ **ಹರಳುಗಟ್ಟುವ ಭಾಷೆ ಜನಪದ ಭಾಷೆ** '

ಎಂಬುದು ಇಲ್ಲಿಯ ಗ್ರಹಿಕೆಯ ಒಟ್ಟು ಅಭಿಪ್ರಾಯ. 'ಜನಪದ ಭಾಷೆ' ಯು ಜನಸಾಮಾನ್ಯರ ಆಡುಭಾಷೆಯ ಸಂಪೂರ್ಣ ಸತ್ವವನ್ನು ಹೀರಿಕೊಂಡು, ಗ್ರಾಂಥಿಕ ರೂಪದ ಕಡೆಗೆ ತುಸು ವಾಲಿನಿಂತು, ತನ್ನ ವಿಶಿಷ್ಟ ಭಾಷಾಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಕಾಯ್ದುಕೊಂಡಿರುವುದನ್ನು ನಾವು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಉದಾಹರಣೆಗಾಗಿ –

> ಎಲ್ಲಿಗ್ಹೋಗಿದ್ದಿ ನನ್ನ ಬೆಳ್ಳನ ಬಿಳಿ ಎಲಿಯೇ
> ಎಲ್ಲರ ನೆದರ ನಿನ ಮ್ಯಾಲೆ। ನನ್ನ ಕಂದ
> ನೆಲ್ಲಕ್ಕಿ ನೆದರ ತಗದೇನ

೧. ಮನಿ ಮುಂದ ಬಾರಿಗಿಡ ಇರಬಾರ್ದು ಚಿಲ್ಲರ ಯಾಪಾರ ಮಾಡ್ಬಾರ್ದು.

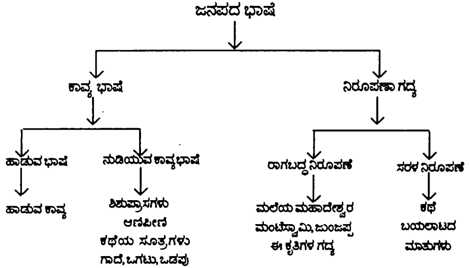
೨. ಬೈದವ್ರು ಬೈನಗಿಡ ಬೈಸ್ಗೊಂಡವ್ರು ಮಾಯಿನ ಗಿಡ.

ಈ ಮೇಲಿನ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿ. ಭಾಷೆ ಸರಳವಾದರೂ ಅದು ಕಾವ್ಯಭಾಷೆಯಾಗಿ ಮಾರ್ಪಟ್ಟಿದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಅದು ಕೇವಲ ಆಡುಭಾಷೆಯಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಉಳಿದಿಲ್ಲ. ಆಡುಭಾಷೆಯ ಪದಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡರೂ ನಾವಾಡುವ ವ್ಯವಹಾರ ಭಾಷೆಯಂತೆ ಅಲ್ಲ ಅದು ಎಂಬುದು ಮೊದಲು ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಅರಿಯುತ್ತದೆ. 'ಆಡಲು ಬಳಸುವ ಭಾಷೆ' ಯಿಂದ 'ಹಾಡಲು ಬರುವ ಭಾಷೆ' ನಿರ್ಮಾಣವಾಗಿದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಹೊಂದಿದೆ. ಸೃಜನೆಯಲ್ಲಿ ಚಮತ್ಕಾರದ ಸ್ಪರ್ಶ ಪಡೆದಿದೆ.

ಗಾದೆ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿ, ಒಂದೇ ಸಾಲಿನ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ವಿಶಿಷ್ಟತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಒಂದೊಂದು ಗಾದೆಯಲ್ಲಿ ಎರಡು ಭಾಗಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಒಂದನ್ನು ಒಂದು ವಿವರಿಸುತ್ತವೆ, ಅರ್ಥೈಸುತ್ತವೆ. ಈ ಗಾದೆಗಳ ಗಮ್ಮತ್ತೆಂದರೆ– ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಬಳಸಿದರೆ ಅದಕ್ಕೊಂದು ಶಕ್ತಿ ಬರುತ್ತದೆ, ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಬಳಸಿದರೆ ಅದು ಹಾಡಲು ಬರುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಸಲ ಒಂದು ಗಾದೆ ರಚನೆಗೊಂಡಿತೆಂದರೆ, ಪುನಃ ಅದು ಒಡೆದು ಹೋಗಲಾರದು. ಸೃಜನೆಯ ಶಕ್ತಿ ಅಂತಹದಿರುತ್ತದೆ. ಜನಸಾಮಾನ್ಯರ ಆಡುಭಾಷೆಯಿಂದ ಆಯ್ದುಕೊಂಡ ಪದಗಳಾದರೂ ಅವುಗಳ ಹೊಂದಾಣಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಭಾಷೆ ಹೊಸತನ ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ 'ಜನಪದ ಕಾವ್ಯಭಾಷೆ' ಅಥವಾ 'ಜನಪದ ಭಾಷೆ' ಯು – ಹಾಡುವ ಮತ್ತು ನಿರೂಪಿಸುವ ಎರಡು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತವೆ. ಹಾಡುವ ಭಾಷೆ – ಹಾಡುವ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಹಾಡು ಬಿಟ್ಟು ಉಳಿದೆಲ್ಲ ರೂಪಗಳ ಭಾಷೆಯನ್ನು 'ನಿರೂಪಣಾಭಾಷೆ' ಎಂದೂ 'ನುಡಿಯುವ ಭಾಷೆ' ಎಂದೂ ಕರೆಯಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಜನಸಾಮಾನ್ಯರ 'ಆಡುಭಾಷೆ' ಯನ್ನು ಅಭ್ಯಸಿಸಲು ಹೊರಟ ಭಾಷಾಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರು ಜನರ 'ವ್ಯವಹಾರ ಭಾಷೆ' ಯ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು (ಆಡುಮಾತಿನ ವಾಕ್ಯಗಳನ್ನು, ಬಿಡಿಬಿಡಿ ಪದಗಳನ್ನು) ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. 'ಜನಪದ ಭಾಷೆ' ಯನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಹೊರಟವರು ಜನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ರೂಪಗಳನ್ನು (ಕಥೆ, ಗಾದೆ, ಒಗಟು, ಒಡಪು, ಗೀತೆ ಮುಂತಾಗಿ) ತಮ್ಮ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಇದರಿಂದ 'ಜನಸಾಮಾನ್ಯರ ಆಡುಭಾಷೆ' ಮತ್ತು 'ಜನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಭಾಷೆ' ಇವೆರಡರಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿರುವುದನ್ನು ನಾವು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಅರಿಯುತ್ತೇವೆ. ಅದಕ್ಕಾಗಿ

ನಾವು ಇನ್ನು ಮುಂದೆ **'ಜನಪದ ಭಾಷೆ'** ಎಂಬ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು 'ಜನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯಭಾಷೆ' ಅಥವಾ 'ಜನಪದ ಕಾವ್ಯಭಾಷೆ' ಎಂಬ ಅರ್ಥ ಬರುವ ನಿಶ್ಚಿತರೂಪದಲ್ಲಿ ಬಳಸಬಹುದಾಗಿದೆ.

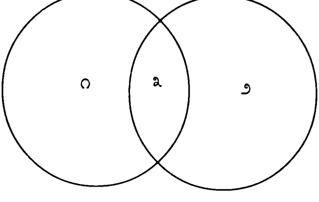


ಜನಪದ ದೃಷ್ಟಿ ಮತ್ತು ಶಿಷ್ಟ ದೃಷ್ಟಿ:

ನಾವು ಹೊಂದಿಕೊಂಡ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಿಸರ ಮತ್ತು ಸಂದರ್ಭಗಳು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ನಮ್ಮ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಬದಲಿಸಿಬಿಡುತ್ತವೆ. ಹೆಚ್ಚಿನ ಶಿಕ್ಷಣ ಪಡೆದು, ಹಳ್ಳಿಯ ಸಾಮಾನ್ಯ ಮತ್ತು ಸಹಜ ಜೀವನದಿಂದ ದೂರಸರಿದು, ಪಟ್ಟಣವಾಸಿಯಾಗಿ, ನಾಗರಿಕ ಜೀವನಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೊಂಡು, ಗಂಭೀರವಾದ ಅಧ್ಯಯನದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿ – ಶಿಷ್ಟಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃಷಿಗೆ ಒಪ್ಪಿಸಿಕೊಂಡ ಒಬ್ಬ ಲೇಖಕನ ದೃಷ್ಟಿ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಶಿಷ್ಟದೃಷ್ಟಿಯಾಗಿ ಮಾರ್ಪಡುತ್ತದೆ. ತಾನು ಚಿಂತನೆಗೆ ಎತ್ತಿಕೊಂಡ ಒಂದು ವಸ್ತುವನ್ನು ಆತ ತನ್ನದೇ ಆದ ವೈಯಕ್ತಿಕ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಿಂದ ನೋಡಲು ಬಯಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿಯೇ ಪಂಪನ ಭಾರತ, ರನ್ನನ ಭಾರತ, ವಾಲ್ಮೀಕಿ ರಾಮಾಯಣ, ಕುವೆಂಪು ರಾಮಾಯಣ – ಎಂದು ನಾವು ಗುರುತಿಸುವುದು.

ಹೀಗೆ ಹೇಳುವಾಗ ರಾಮಾಯಣವನ್ನೋ ಮಹಾಭಾರತವನ್ನೋ ಗೊತ್ತಾದ ಒಬ್ಬ ಕವಿ ಹೇಗೆ ಕಂಡಿದ್ದಾನೆ ಎಂಬುದೇ ನಮ್ಮ ಭಾವನೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಆತನ ಆ ಕೃತಿಯನ್ನು ಹಾಗೆ ನೋಡಲು ಮತ್ತು ವಿಮರ್ಶಿಸಲು ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಒಬ್ಬನ ದೃಷ್ಟಿ ಒಮ್ಮೆ ಶಿಷ್ಟವಾಯಿತೆಂದರೆ ಅವನು ಪುನಃ ದೇಸೀ ದೃಷ್ಟಿ(ಸಮಷ್ಟೀ ಮೂಲ ದೃಷ್ಟಿ)ಯಿಂದ ಒಂದು ವಸ್ತುವನ್ನು ಗಮನಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಲಾರದು. ಆ ಕಾರಣವಾಗಿ ಜಾನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿ ರಚನೆ ಮಾಡಲು ಅವನಿಂದ ಆಗದು. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಅವನು ವ್ಯಕ್ತಿಗತವಾಗಿ ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡ ವ್ಯಷ್ಟಿ ಪ್ರಜ್ಞೆಯೇ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ.

ಹಾಗೆಯೇ ಜನಪದ ದೃಷ್ಟಿ ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡು, ಜನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದ ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಉತ್ತಮವಾದ ಒಂದು ಶಿಷ್ಟಕೃತಿಯನ್ನು ರಚಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಈ ಇಬ್ಬರೂ (ಜನಪದ ಸಾಹಿತಿ ಮತ್ತು ಶಿಷ್ಟಸಾಹಿತಿ) ತಮ್ಮ ವಲಯದಲ್ಲಿಯೇ ಉಳಿದು ಇನ್ನೊಂದು ವಲಯದ ಪರಿಕರಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಅಂದರೆ ಶಿಷ್ಟಸಾಹಿತಿ ಜಾನಪದ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು, ಜನಪದ ಸಾಹಿತಿ ಶಿಷ್ಟಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಅನುಕರಿಸಲು, ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಪರಸ್ಪರ ನಡೆಯುವ ಈ ಆಕರ್ಷಣೆಯಿಂದಾಗುವ ವಾಲುವಿಕೆಯನ್ನು ಒಂದು ರೇಖಾಚಿತ್ರದ ಮೂಲಕ ಹೀಗೆ ತೋರಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ:



೧. ಜನಪದ ಕೃತಿ. ೨. ಶಿಷ್ಟ ಕೃತಿ

೩. ಜನಪದ ಕವಿ ಶಿಷ್ಟದ ಕಡೆಗೆ ವಾಲಿದಾಗ, ಶಿಷ್ಟಕವಿ ಜನಪದದ ಕಡೆಗೆ ವಾಲಿದಾಗ ಉಂಟಾಗುವ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತದೆ.

ದೊಡ್ಡಾಟದ ಸಭಾದ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ನಾಮಾಂಕಿತದ ಮಾತುಗಳನ್ನು ನೋಡಿದಾಗ, ಜಾನಪದ ಕವಿಯು ದೇಸೀ ಪರಿಸರದಿಂದ ಸ್ವಲ್ಪ ಶಿಷ್ಟದೆಡೆ ವಾಲಿ ನಿಲ್ಲಲು ಬಯಸಿದ್ದು ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗಾಗಿ ಗಮನಿಸಿ:

೧. ನಾಮಾಂಕಿತದ ಮಾತು:

ಭೀಮ: ಎಲೈ ಸಾರಥಿ ನಾನು ದಾರೆಂದರೆ ಈ ನವಖಂಡ ಮಂಡಲದಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಂಡ ಗಂಡುಗಲಿಗಳ ತಂಡವೆಂಬೊ ಮದ್ಧ ಉದ್ದಂಡ ಬೈರುಂಡ ಹಿಡಿಂಬ ಬಕಾಸುರರ ಸೊಕ್ಕೆಂಬ ಕಾಳ್ಗತ್ತಲಿಗೆ ಚಂಡಮಾರ್ತಾಂಡನೆಂದು ಕೊಂಡಾಡುವ ಜನರ ಮಂಡಳಿಯಿಂದೊಪ್ಪುವ ಕಲಿ ಭೀಮಸೇನನೆಂದು ತಿಳಿ ಎಲೈ ಸೇವಕಾ ಭೈತ್ರಣ ಪಾವಕ. (ಪ್ರೇಮಿಲಿ ಬಬ್ರುವಾಹನ,ಪು.8)

೨. ಸಭಾದ ಮಾತು :

ರಾಮ: ಎಲೈ ಪರಿಚಾರಕಾ, ನಾನು ಈ ಸರಸ ಸಭೆಗೆ ಬಂದ ತಾತ್ಪರ್ಯವೇನೆಂದರೆ ನನ್ನ ಬಂಧುರ ಅನುಜರನ್ನು ಪಡಗಡಣ ಹಿಂದೊಡಗೂಡಿಸಿ ಚತುರ್ ದಿಕ್ಕಿನೊಳ್, ಮಿಕ್ಕಿದ ಬಹುರಂಗೆದ್ದು ಅವರಿಂದ ಕಪ್ಪನೊಪ್ಪಿಸಿಕೊಂಡು ಬಾಯೆಂದು ಕಳುಹಿಸಿದ್ದೆನು. ಅವರು ಸರಿಯಾದ ಕಾಲಕ್ಕೆ ದಿಗ್ವಿಜಯ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಬಂದ ಪ್ರಯುಕ್ತ ಆದರದಿಂದ ಅವರನ್ನೊಡಗೂಡಿ ಈ ಸಭೆಗೆ ಬರೋಣಾಯಿತು ಸೇವಕಾ. (ಯಯಾತಿ,ಪು.36.).

ಲಕ್ಷ್ಮಣ : ಎಲಾ ಕಿಂಕರನೆ, ನಾನು ಈ ಸಭೆಗೆ ಬಂದ ಕಾರಣವೇನೆಂದರೆ, ಯನ್ನ ಅಣ್ಣನಾದ ಪಂಕಜನಾಭನ ಆಜ್ಞೆಯನ್ನು ಶಿರಸಾವಹಿಸಿ ಶಂಕಿಸದೆ ತೆಂಕಣ ದಿಕ್ಕಿಗೆ ಹೋಗಿ ಮಲೆತುನಿಂತ ವೈರಿಗಳ ಅಹಂಕಾರ ಮುರಿದು ಅವರನ್ನು ನಮ್ಮ ಅಂಕಿತರ ವಶವಾಡಿ ಅವರಿಂದ ಅಗಣಿತ ಸಂಪತ್ತನ್ನು ಕಪ್ಪುಕಾಣಿಕೆಯಾಗಿ ಒಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಜೈಭೇರಿ ಹೊಡೆಯುತ್ತ ಪುರ ಪ್ರವೇಶಮಾಡಿ ರಘುವಂಶ ಚಂದ್ರನ ಅಪ್ಪಣೆಯಿಂದ ಈ ಸಭಾಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ ಬರೋಣವಾಯಿತಲಾ ಸೇವಕಾ. (ಯಯಾತಿ, ಪು.37).

ಈ ದೊಡ್ಡಾಟದ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ, ಇಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಜನಪದದ ಸಾಮಾನ್ಯ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯಿಂದ ದೂರಸರಿದು , ಭಾಷಾಪ್ರೌಢಿಮೆ ಮೆರೆಯುವ ಕಸರತ್ತನ್ನು ಜಾನಪದ ಕವಿಗಳು ಮಾಡಿರುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ದೊಡ್ಡಾಟದ ಮಾತಿನ ಶೈಲಿ ಎನ್ನಬಹುದೇ ಹೊರತು ಈ ಕೃತಿಗಳು ಶಿಷ್ಟಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ- ಗ್ರಾಂಥಿಕ ಭಾಷೆಗೆ ಉದಾಹರಣೆಗಳಾಗಲಾರವು.

ಬೇಂದ್ರೆ ಅಂಥವರ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಕಂಡಾಗ ಶಿಷ್ಟ ಪರಿಸರದಿಂದ ದೇಸೀ ಪರಿಸರದ ಕಡೆಗೆ ಎಳೆತಗೊಂಡಿರುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅದೊಂದು ಪ್ರಯತ್ನವೆನಿಸಬಹುದು. ತಾನು ಪಳಗಿದ ಕೆಲಸದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗವೆನ್ನಬಹುದು. ಆದರೆ ಶಿಷ್ಟಸಾಹಿತಿಯಿಂದ ಒಂದು ಅಪ್ಪಟ ಜನಪದ ಕೃತಿ, ಜಾನಪದ ಕವಿಯಿಂದ ಒಂದು ಅಪ್ಪಟ ಶಿಷ್ಟಕೃತಿ ಹೊರಬರಲು ಎಂದೂ ಸಾಧ್ಯವಾಗುವದಿಲ್ಲ.

ಕಡಿಮೆ ಶಿಕ್ಷಣಪಡೆದೂ ತನ್ನ ಅಗಾಧವಾದ ಪ್ರತಿಭೆ ಮತ್ತು ಚಿಂತನಾಶಕ್ತಿಯೊಂದಿಗೆ , ಸತತವಾಗಿ ಗಂಭೀರವಾದ ಅಭ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ ಮುಳುಗಿದ್ದರೆ ಅವನು ಶಿಷ್ಟನಾಗಿಯೇ ಬೆಳೆಯಲು ಮತ್ತು ಮುಂದುವರೆಯಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಡಾ। ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತ ಅವರಂಥವರನ್ನು ಈ ಮಾತಿಗೆ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ಕೊಡಬಹುದು. ಆದರೆ ಅವರು ಸತತವಾದ ಅಭ್ಯಾಸದಿಂದ ತೀರಾಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾಗಿ ಯಕ್ಷಗಾನಕಲೆಯನ್ನು ಬೆಳೆಸಿದರು. ಆದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕೃತಿರಚನೆ ಗೈಯಲು ಅವರಿಂದ ಸಾಧ್ಯವಾಗಲಿಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಇಲ್ಲಿ ಮಧುರಚೆನ್ನರೂ ಒಂದು ಅಪರೂಪದ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗುತ್ತಾರೆ. ಅವರು ಹಳ್ಳಿಯ ಸಾಮಾನ್ಯ ಜೀವನ, ಜನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯದೊಂದಿಗೆ ನಿರಂತರ ಸಂಬಂಧಹೊಂದಿಯೂ ಆಂತರ್ಯದಲ್ಲಿ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಯಾಗಿ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಹೊಂದಿದುದರಿಂದ ಅನುಭಾವಿ ಕವಿಯಾದರೇ ಹೊರತು ಜನಪದ ಕವಿ ಆಗಲಿಲ್ಲ.

ಇದಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ತಕ್ಕಮಟ್ಟಿಗೆ ಶಿಕ್ಷಣಪಡೆದೂ ಒಬ್ಬ ಪ್ರತಿಭಾವಂತನು ಹಳ್ಳಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯ ಜೀವನದೊಂದಿಗೆ ಇದ್ದರೆ, ಆತನ ಬದುಕು ನಿರಂತರವಾಗಿ ಜಾನಪದ ಬದುಕೇ ಆಗುವುದರಿಂದ- ಶಿಕ್ಷಣ ಅವನಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ಅಕ್ಷರಜ್ಞಾನದ ಬಲವಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಉಳಿದುಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಇಂಥವರಿಂದ ಜನಪದ ಕೃತಿರಚನೆ ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಯಾವನು ಒಮ್ಮೆ ಹೀಗೆ ಹಳ್ಳಿಯ ಜೀವನಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೊಂಡು ಜಾನಪದ ಕಲೆ, ಸಾಹಿತ್ಯಗಳ ಸಂಪರ್ಕದಲ್ಲಿ ಮುಳುಗಿದನೆಂದರೆ ಅವನ ದೃಷ್ಟಿಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಜಾನಪದವಾಗಿಯೇ ಬೆಳೆಯಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಇಂತಹ ಈತನಿಂದ ಶಿಷ್ಟಕೃತಿ ರಚನೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗಲಾರದು. ಚೌಪದನಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ದೊಡ್ಡಾಟಗಳನ್ನು ಬರೆದ ಕವಿಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಉದಾಹರಣೆಗಾಗಿ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಇಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ಚರ್ಚಿಸಿದ ಎಲ್ಲ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ನೋಡಿದರೆ ಒಬ್ಬ ಶಿಷ್ಟಕವಿಯಿಂದ ರಚಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ಕೃತಿಗಳು ಎಂದೂ ಜನಪದ ಕೃತಿಗಳಾಗಲಾರವು. ಅವರು ಬಳಸಿದ ಆಡುಭಾಷೆ (ಜನಪದ ಭಾಷೆಯಲ್ಲ), ಕೆಲ ಜನಪದ ತಂತ್ರ, ವಸ್ತು ಮುಂತಾದವುಗಳ ಬಳಕೆಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಪ್ರಯತ್ನಗಳೆನಿಸುತ್ತವೆಯೇ ಹೊರತಾಗಿ, ಅಪ್ಪಟ ಜಾನಪದ ಕೃತಿಗಳೆನಿಸಲಾರವು. ಪಂಪನ 'ದೇಸಿಯೊಳ್ ಪುಗುವುದು ಪೊಕ್ಕು ಮಾರ್ಗದೊಳೆ ತಳ್ವುದು' – ಎಂಬ ಮಾತನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ನೆನೆಸಿಕೊಂಡರೆ – ಪಂಪನಿಂದಲೂ ಅಲ್ಲ ಅವನಿಗಿಂತ ಮುಂಚಿನಿಂದಲೂ ಕನ್ನಡದ ಕವಿಗಳು ದೇಸಿಯ ಬಗ್ಗೆ ತೋರಿದ ಒಲವು, ಅದರ ಆಕರ್ಷಣೆಗೆ ಒಳಗಾದುದರ ಪ್ರತೀಕವೆನಿಸುತ್ತದೆ.

೬

ಜನಪದ ಕಾವ್ಯ: ಆತಂಕಗಳಿಂದ ಹೊಸ ಹುಡುಕಾಟದತ್ತ

ಜನಪದಕಾವ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಮೊದಲಿನಿಂದಲೂ ಒಳ್ಳೆಯ ಭಾವನೆಯ ಕೊರತೆ ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಜನಪದ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಅತಿಯಾಗಿ ಪ್ರೀತಿಸಿ, ಅದರ ಬಗ್ಗೆ ಭಾವನಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಮಾತನಾಡಿ, ಇದು ಅತ್ಯಂತ ಶ್ರೇಷ್ಠಕಾವ್ಯವೆಂದು ಅಟ್ಟಕ್ಕೇರಿಸುವ ವರ್ಗ ಒಂದಿದೆ. ಈ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಸಂಶಯದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕಂಡು, ಅದನ್ನು ಅಸಡ್ಡೆಯಿಂದ ಹೀಯಾಳಿಸುವ ವರ್ಗ ಇನ್ನೊಂದಿದೆ. ಈ ಎರಡೂ ಗುಂಪುಗಳ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳು ಸಿದ್ಧನಿರ್ಣಯಗಳು. ಸಾರಾಸಗಟಾಗಿ ಆಡಿದ ಮಾತುಗಳು. ಆದರೆ ಜನಪದಕಾವ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಎಂದಿಗಿಂತಲೂ ಇಂದು ಹೆಚ್ಚು ವೈಜ್ಞಾನಿಕವಾಗಿ ಚಿಂತಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ಅದನ್ನು ಅತಿಯಾಗಿ ವ್ಯಾಮೋಹಿಸುವು ದಾಗಲೀ ಅಸಡ್ಡೆಯಿಂದ ಕಾಣುವುದಾಗಲೀ ಎರಡೂ ಅಪಾಯಕಾರಿ ಗುಣಗಳೆನಿಸುತ್ತವೆ.

ಮೊದಲ ಗುಂಪಿನ ಜನರು '**ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗಕಾರ**'ನು (ಕ್ರಿ.ಶ.-೮೫೦) ಹೇಳಿದ -

ಪದನರಿದು ನುಡಿಯಲುಂ ನುಡಿ
ದುದನರಿದಾರಯಲುಮಾರ್ಪರಾ ನಾಡವರ್ಗಳ್
ಚದುರರ್ ನಿಜದಿಂ ಕುರಿತೋ
ದದೆಯುಂ ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಯೋಗ ಪರಿಣತ ಮತಿಗಳ್। **(ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗ,೧-೩೮)**

ಎಂಬ ಮಾತನ್ನು ನಂಬಿ, 'ಇದು ನಿರಕ್ಷರ ಕುಕ್ಷಿಗಳ ಕಾವ್ಯ, ಯಾವತ್ತೂ ಬೀದಿಗಿಳಿಯದ, ಹೆಣ್ಣುಮಕ್ಕಳ ಕಾವ್ಯ' ಎಂದೆಲ್ಲ ಹೇಳಿ, ಅಭಿಮಾನದಿಂದ ಬೀಗುತ್ತಾರೆ. ಭಾವಾವೇಶದಲ್ಲಿ ಜನಪದಕಾವ್ಯದ ನೈಜಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಅರಿಯಲು ಅಸಮರ್ಥರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಮಾರ್ಗಕಾರನು 'ಕುರಿತೋದದೆಯುಂ ಕಾವ್ಯಪ್ರಯೋಗ ಪರಿಣತ ಮತಿಗಳ್' ಎಂದು ಹೇಳಿದ್ದು ತುಂಬಾ

ಅಭಿಮಾನದಿಂದ, ತನ್ನ ನಾಡವರ ಬಗ್ಗೆ ತನಗಿರುವ ವಿಶ್ವಾಸದಿಂದ. ಕಾಲಮಾನದ ಫಲವಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಮಾತದು. ಮಾರ್ಗಕಾರನಿಗಿದ್ದ ಅನಿವಾರ್ಯತೆಗಳು ಇವತ್ತು ನಮಗೆ ಇಲ್ಲ. ಆ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಐತಿಹಾಸಿಕ ಸತ್ಯಕ್ಕೆ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು, ಇವತ್ತಿನ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ-ಜನಪದಕಾವ್ಯದ ನಿಜಸ್ಥಿತಿ ಏನು? ಎಂಬುದನ್ನು ನಾವು ಅರಿಯಬೇಕಾಗಿದೆ.

'ಕುರಿತೋದದ' ಎಂಬ ಮಾತು ಜನಪದ ಕವಿಗಳ ನಿರಕ್ಷರತೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಜನಪದರು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಅಕ್ಷರಜ್ಞಾನದ ಆಕರಗಳಾದ ಗ್ರಂಥಜ್ಞಾನದಿಂದ ವಂಚಿತರಾಗುವುದನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಅಕ್ಷರಜ್ಞಾನ ಅನುಭವ ಗಳಿಕೆಗೆ ಅನುಕೂಲ ಮಾತ್ರವಾಗಿದೆ, ಆದರೆ ಅದೊಂದೇ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿಲ್ಲ. ಜೀವನದ ಅನುಭವವು ಅವರಲ್ಲಿ ಸಮೃದ್ಧತೆಯನ್ನು ತುಂಬುತ್ತದೆ. ಅದು ಕಾವ್ಯಕಟ್ಟಲು ಜನಪದರಲ್ಲಿ ಶಕ್ತಿಯಾಗಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗಕಾರನದಾಗಿದೆ.

'ಕುರಿತೋದದ ಪರಿಣತ ಮತಿಗಳ ಕಾವ್ಯ' ಎಂಬ ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗಕಾರನ ಮಾತನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪವಿವರಿಸಿ ನೋಡಿದರೆ ಅಲ್ಲಿ ಬರುವ ಅರ್ಥವು ಇನ್ನೂ ವ್ಯಾಪಕಾರ್ಥವನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ ಎನಿಸುತ್ತದೆ. ಅವನ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಮೂರು ಬಹುಮುಖ್ಯ ಪದಗಳಿರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಒಂದು 'ಕುರಿತೋದದ', ಮತ್ತೊಂದು 'ಪರಿಣತ', ಇನ್ನೊಂದು 'ಮತಿ'. ಈ ಮೂರಕ್ಕೂ ಬಲು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಅರ್ಥಗಳಿವೆ. **ಮತಿ** ಎಂಬುದು ಪ್ರತಿಭೆಗೆ ಇರುವ ಇನ್ನೊಂದು ಹೆಸರು. **ಪ್ರಜ್ಞೆ** ಎಂಬುದು ಮತಿಯ ಅರ್ಥವಾಗಿದ್ದು ಅದು **'ಪ್ರತಿಭೆಯ ಶಕ್ತಿ'**ಯನ್ನೇ ನಿರ್ದೇಶಿಸುತ್ತದೆ. **'ಪರಿಣತಿ'** ಎಂಬುದು ಶಾಸ್ತ್ರಕಾರರು ಹೇಳುವ ವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿಸಾಮರ್ಥ್ಯದ ಗಳಿಕೆಯಾಗಿದೆ. ಹೀಗಾಗಿ **'ಕುರಿತೋದದ'** ಎಂಬುದು ಅಕ್ಷರಜ್ಞಾನದ ಬಲದ, ಅಂದರೆ ಕೃತಿಜ್ಞಾನದ ಕೊರತೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರ ನಿರ್ದೇಶಿಸುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಈ ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದಂತೆ, ಜನಪದ ಪ್ರತಿಭಾ(ಮತಿ)ವಂತರಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ **ಪರಿಣತಿ** ಅದು ಜೀವನಾನುಭವವೇ ಆಗಿದ್ದು ಕೃತಿಜ್ಞಾನದ ಬಲ ಅಂಥವರಿಗೆ ಅನಗತ್ಯವಾದುದು (ಅನಿವಾರ್ಯವಲ್ಲ) ಎಂಬ ಅರ್ಥ ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗಕಾರನ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಹೊರಡುತ್ತದೆ.

ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗಕಾರನ ' **ಕುರಿತೋದದೆಯುಂ ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಯೋಗ ಪರಿಣತ ಮತಿಗಳ್'** ಎಂಬ ಮಾತಿಗೆ ಈವರೆಗೆ ನಾವು ಹೇಳುತ್ತ ಬಂದ ಅರ್ಥವೇ ಒಂದು ತಪ್ಪು ವಿವರಣೆ ಎನಿಸುತ್ತದೆ. ಪ್ರತಿಭೆ (ಮತಿ) ಇದ್ದರೆ ಸಾಕು, ಜೀವನದ ಅನುಭವವು ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ವಸ್ತುವನ್ನು ಒದಗಿಸಬಲ್ಲುದು, ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಕಟ್ಟಬಲ್ಲದು. ಇದೊಂದು ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಗಮನಾರ್ಹ ಚಿಂತನೆಯಾಗಿದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ವಚನಕಾರರಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ಅನುಮೋದನೆ ಇದೆ. ಈ ಅಭಿಪ್ರಾಯಕ್ಕೆ ಜನಪದ ಪ್ರತಿಭಾವಂತರ ಕೃತಿಗಳು ಪ್ರಮಾಣಗಳಾಗಿ ದೊರೆಯುತ್ತವೆ. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಜನಪದ ಕವಿ ಮತ್ತು ಕಾವ್ಯದ ಬಗೆಗಿನ ಈವರೆಗಿನ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪ ದೂರ ಸರಿಸಿ, ಗ್ರಾಮೀಣ ಪ್ರತಿಭಾವಂತರ ಮತ್ತು ಅವರ ಸಾಹಿತ್ಯದ ನೈಜತೆಯನ್ನರಿಯಲು ನಾವಿಂದು ಮುಂದಾಗಬೇಕಾಗಿದೆ.

ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಎಲ್ಲ ಜನಪದ ಕವಿಗಳು ನಿರಕ್ಷರಿಗಳೇನಲ್ಲ. ಅಲ್ಪಮಟ್ಟಿಗೆ ಅಕ್ಷರಜ್ಞಾನ ಹೊಂದಿದವರಿಂದಲೂ ಅಲ್ಪಮಟ್ಟಿಗೆ ಓದಿಕೊಂಡವರಿಂದಲೂ ಜನಪದಕಾವ್ಯ ಸೃಷ್ಟಿಗೊಂಡಿದೆ, ಸೃಷ್ಟಿಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ವಿದ್ಯಾವಂತ ಮತ್ತು ಅವಿದ್ಯಾವಂತ ಇಬ್ಬರಿಂದಲೂ ಈ ಕಾವ್ಯ ಸೃಷ್ಟಿಗೊಂಡಂತಾಗಿದೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕೇವಲ ವಿದ್ಯಾವಂತರಿಂದ ಸೃಷ್ಟಿಗೊಂಡು, ವಿದ್ಯಾವಂತರ ನಡುವೆಯೇ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿರುವ ಶಿಷ್ಟಕಾವ್ಯಕ್ಕಿಂತಲೂ ಜನಪದಕಾವ್ಯವು ಹೆಚ್ಚು ವ್ಯಾಪಕವಾದ ಜನಸಮುದಾಯದ – ವಿದ್ಯಾವಂತ ಮತ್ತು ಅವಿದ್ಯಾವಂತ ಈ ಎರಡೂ ಬಗೆಯ ಜನಪದರ– ಪ್ರೀತಿಯನ್ನು ಪಡೆದುದಾಗಿದೆ.

ಜನಪದ ಕಾವ್ಯದ ಬಗೆಗೆ ಅಸಡ್ಡೆ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದ ಎರಡನೇ ಗುಂಪಿನವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯವು ೧೪ನೇ ಶತಮಾನದಷ್ಟು ಹಿಂದೆ ತನ್ನ ಹಳಮೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಮಧುರನೆಂಬ ಕವಿಯು ಜನಪದ ಕವಿ ಮತ್ತು ಕಲಾವಿದರನ್ನು ಕುರಿತು ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ:

ಪಂಡಿತರುಂ ವಿವಿಧಕಳಾ
ಮಂಡಿತರುಂ ಕೇಳತಕ್ಕ ಕೃತಿಯಂ ಕ್ಷಿತಿಯೊಳ್।
ಕಂಡರ್ ಕೇಳ್ವೊಡೆ ಗೊರವರ
ದುಂಡಿಚಯೇ ಬೀದಿವರೆಯೇ ಬೀರನ ಕಥೆಯೇ। (**ಧರ್ಮನಾಥ ಪುರಾಣ**)

ಮಧುರನು ಈ ಮೇಲಿನ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಮಾರ್ಗ ಕಾವ್ಯ, ಕಲೆ ಮತ್ತು ಕಲಾಕಾರರನ್ನು ಎತ್ತಿಹಿಡಿಯಲು ಹೋಗಿ, ಜನಪದಕಾವ್ಯ, ಕಲೆ, ಕಲಾಕಾರರನ್ನು ಹೀಯ್ಯಾಳಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಮಧುರನು ಈ ಅಭಿಪ್ರಾಯಕ್ಕೆ ಬಂದಿರಲಿಕ್ಕಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಆತ ಹೇಳಹೊರಟಿರುವುದು ಜನಪದ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಅಲ್ಲ, ಶಿಷ್ಟಕಾವ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತು. ಒಂದರ ಮಹತಿಯು ಅದರ ಗುಣದಲ್ಲಿರುತ್ತದೆಯೇ ಹೊರತು ಇನ್ನೊಂದರ ತೆಗಳುವಿಕೆಯಲ್ಲಲ್ಲ. ಮಹತ್ತಾದುದು ತನ್ನಷ್ಟಕ್ಕೆ ತಾನು ತನ್ನ ಉತ್ತಮಿಕೆಯನ್ನು ಸಾರುತ್ತಿರಬೇಕು. ಮಧುರನು ಮಾರ್ಗಕಾವ್ಯ ಕಲೆಗಳ ಮಹತಿಯನ್ನು ಹೇಳುವ ಆವೇಗದಲ್ಲಿ ಮಾತನಾಡಿದ್ದಾನೆ. ತಾನು ನೇರವಾಗಿ ಹೇಳಬೇಕಾದುದನ್ನು ಹೇಳದೆ, ಜನಪದ ಕಾವ್ಯವನ್ನು, ಕಲಾವಿದರನ್ನು ಅನಾವಶ್ಯಕವಾಗಿ ಹೀಗಳಿದಿದ್ದಾನೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಮಧುರನ ಮಾತು ನಿಷ್ಪಕ್ಷವಾದುದೆಂದು ಅನಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಹೀಗಾಗಿ ಜನಪದ ಕಾವ್ಯ, ಕಲೆ, ಸಹೃದಯರನ್ನು ಕುರಿತ ಮಧುರ ಕವಿಯ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಒಂದು ಮಹತ್ವದ ಸಂಗತಿಯಾಗಲಾರದು. ಆದುದರಿಂದ ಅದಕ್ಕೆ ಯಾವುದೇ ತರದ ಸಮರ್ಥನೆ ಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ ಎನಿಸುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಮಾತನ್ನು ಓದುಗರು ಗಮನಿಸಬೇಕು– ಮಧುರನ ಮಾತು ಹೇಗೋ ವಿದ್ವಾಂಸರ ಕೈಗೆ ಸಿಕ್ಕು ಪ್ರಚಾರಪಡೆದಿದೆ. ಆದರೆ ಈ ಬಗೆಯ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡದ ಬಹುತೇಕ ಕವಿಗಳು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಶಿಷ್ಟಪ್ರತಿಭಾವಂತರಲ್ಲಿ ಲಿಖಿತ ಮತ್ತು ಅಭಿಜಾತ ಪರಂಪರೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಶ್ರೇಷ್ಠತೆಯ ವ್ಯಸನ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಮೌಖಿಕ ಪರಂಪರೆಯ ಬಗೆಗೆ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಅಸಡ್ಡೆಯ ಭಾವನೆ ಇದ್ದೇಯಿದೆ. ಇಂದು ಅದು ದೂರಾಗಬೇಕಾದ, ಮೌಖಿಕ ಪರಂಪರೆಯ ಜ್ಞಾನದ ಮಹತ್ವ ತಿಳಿಯಬೇಕಾದ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಇದೆ ಎಂಬುದರಲ್ಲಿ ಎರಡು ಮಾತಿಲ್ಲ.

ಜನಪದ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಬರೆಯುವಾಗ ಮಾತನಾಡುವಾಗ, ಬಾರಿಬಾರಿಗೂ ಮಧುರ ಕವಿಯ ಮಾತನ್ನು ಉದ್ಧರಿಸಿ, ಒಂದೆರಡು ಸೊಗಸಾದ ತ್ರಿಪದಿಗಳನ್ನು ಹಾಡಿ, ಗಾದೆಗಳನ್ನು ಚಟಪಟಿಸಿ –'ನಿರಕ್ಷರ ಕುಕ್ಷಿಗಳ ಈ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಯಾವುದಕ್ಕೂ ಯಾವ ಮಟ್ಟದಲ್ಲೂ ಕಡಿಮೆಯಿಲ್ಲ' ಎಂದು ಅಭಿಮಾನ ಪಡುವ; ಅಭಿಮಾನ ಪಡುವಷ್ಟರಿಂದಲೇ ಸಮಾಧಾನ ಹೊಂದುವ; ಸಮಾಧಾನ ಹೊಂದಿ ಅಷ್ಟಕ್ಕೆ ಕೈ ತೊಳೆದುಕೊಳ್ಳುವ– ಜನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮುದ್ದಿನ ಪ್ರೇಮಿಗಳು – ಇಂದು ಮಧುರನ (ಮತ್ತು ಅಂತಹ) ಅಪಸ್ವರವೊಂದು ಅನಿಷ್ಟವೆಂದು ಭಾವಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಜನಪದ ಕಾವ್ಯವಾಗಲೀ ಕಲೆಗಳಾಗಲೀ ಆ ಮಧುರನು ಹೇಳಿದಂತೆ ಕೀಳಲ್ಲವೆಂಬುದು ನಮಗಿಂದು ಮನವರಿಕೆಯಾಗಿದೆ. ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಅದೇ ಮಾತನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸುವುದು ಅರ್ಥಹೀನವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ತಿಳಿದೂ ಹಾಗೆ ಮಾಡುವುದಾದರೆ ಅದು ಜನಪದ ಕವಿಗಳಿಗೆ ಕಲಾಕಾರರಿಗೆ ಮೇಲಿಂದ ಮೇಲೆ ಅವಹೇಳನ ಮಾಡಿದಂತಾಗುತ್ತದೆ.

ಜೊತೆಗೆ 'ನಿರಕ್ಷರ ಕುಕ್ಷಿಗಳ ಸಾಹಿತ್ಯ' ಎಂಬ ಮಾತೂ ಅಸಹ್ಯವೆಂಬುದನ್ನು ತಿಳಿಯಬೇಕು. ಅದು ಜನಪದ ಕವಿಗಳನ್ನು ಹೀನಾಯವಾಗಿ ಕಾಣುವಂತಹ ಮಾತಾಗುತ್ತದೆ. ಕೆಲವರು ಅಕ್ಷರ ತಿಳಿದಿರಬಹುದು, ಇನ್ನೂ ಕೆಲವರು ತಿಳಿದಿರಲಿಕ್ಕಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅವರೆಲ್ಲ ಒಳ್ಳೆಯ ಸಂವೇದನಾಶೀಲರು, ಪ್ರತಿಭಾವಂತರು ಆಗಿದ್ದರು, ಆಗಿರುತ್ತಾರೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಅಲ್ಲಗಳೆಯಲು ಆಗದು. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಇಂಥ ಸಲ್ಲದ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಪುನಃ ಪುನಃ ಉದ್ಧರಿಸುತ್ತ ಸಂತೃಪ್ತಿ ಪಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವುದನ್ನು ನಿಲ್ಲಿಸಿ, ಜನಪದಕಾವ್ಯವನ್ನು ಆದಷ್ಟು ಅರಿಯುವತ್ತ ಗಮನ ಹರಿಸುವುದು ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅವಶ್ಯವೆನಿಸುತ್ತದೆ.

''ಇದು ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕಾವ್ಯವಾಗಿರಲಿಕ್ಕಿಲ್ಲ. ನಮ್ಮನ್ನು ಜೀವನದ ಆಳಕ್ಕೆ ಕೊಂಡೊಯ್ದು, ಮೂಲಭೂತ ಸಮಸ್ಯೆಗಳ ಚಿಂತನೆಗೆ ತೊಡಗಿಸಲಿಕ್ಕಿಲ್ಲ. ಬದುಕಿನ ಹೊಸ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳ ಅರಿವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಲಿಕ್ಕಿಲ್ಲ''[೧] ಎಂಬಂತಹ ಸಂಶಯಗಳ ಸಂಕೋಲೆಯಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕಿಸಿ, ಈ ಕಾವ್ಯದ ಜೀವವನ್ನು ಎಳೆದಾಡುವುದು ಬೇಡ. **''ಜನಪದ ಕಾವ್ಯ ಕೆಲವು ಗಂಭೀರವಾದ ಪರಿಮಿತಿಗಳುಳ್ಳದ್ದು, ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಅನ್ವಯಿಸುವ ಮಾನದಂಡಗಳಿಂದ ಅದನ್ನು ಅಳೆದು ನೋಡಿದಾಗ ಹಲವು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅದು ನಿರೀಕ್ಷಿತ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಬರುವುದಿಲ್ಲ''**[೨] ಎನ್ನುವಂತಹವು ಜನಪದ ಕಾವ್ಯದ ಬಗೆಗಿನ ಅಜ್ಞಾನದ ಮಾತುಗಳೆನಿಸುತ್ತವೆ. ಒಟ್ಟಿನ ಮೇಲೆ ಇವೆಲ್ಲ ಜನಪದಕಾವ್ಯವನ್ನು ಕೇವಲ ರಂಜಕವೆಂದು ಭಾವಿಸಿದ ಪರಿಣಾಮದಿಂದುದಿಸಿದ ಮಾತುಗಳೆನಿಸುತ್ತವೆ. ನಾವು ಕನ್ನಡ ಸಾರಸ್ವತ ಲೋಕದ ಮಹಾಕವಿಗಳ ಮೇರು ಕೃತಿಗಳನ್ನೇ ನೋಡಿದಾಗ, ಅವರು ನಮ್ಮ ಬದುಕಿನ ಹೊಸ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳೊಂದಿಗೆ ಎಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ಸ್ಪಂದಿಸುವರು ಎಂಬುದು ಇಂದು ಪ್ರಶ್ನೆಯಾಗಿದೆ. ಇಂದಿನ ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ಮಾನದಂಡಗಳಿಂದ ಅಳೆಯಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಲ್ಲ ಶಕ್ತಿ ಈಗಿನ ನವ್ಯಕವಿಗಳಿಂದ

---

೧. ಗಿರಡ್ಡಿ ಗೋವಿಂದರಾಜ, ಜನಪದ ಕಾವ್ಯ, ಪು.೭೪, ಕವಿವಿ,ಧಾರವಾಡ,೧೯೭೧.

೨. ಅದೇ, ಪು.೭೨.

ಉದುರುತ್ತಿರುವ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಇಂಥಲ್ಲಿ ಪ್ರಶ್ನಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಜನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಮರ್ಥಕಾವ್ಯಕ್ಕೇನೂ ಕಡಿಮೆಯಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅದರ ಬಹುಭಾಗವು ಭಾವಾತಿರೇಕದಿಂದ ಕೂಡಿದೆ. ಬರೀ ರಾಗ ತೆಗೆದಾಗ ಮಾತ್ರ ಇದು ಹಾಡು ಎಂದು ಗೊತ್ತಾಗುವಂತಹವುಗಳೂ ಇವೆ. ಎಲ್ಲ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳಲ್ಲಿಯಂತೆ ಕನ್ನಡ ಜನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲೂ ಬಗ್ಗಡವೆನಿಸುವ ಕಾವ್ಯವೂ ಇದೆ. ಕೆಲವು ಕೇವಲ ಕಾಮಾಸಕ್ತಿಯನ್ನು ಕೆದಕುವ ಅಶ್ಲೀಲ ಪದಗಳ ಗುಂಪುಗಳಾಗಿವೆ. ಇವು ಸಂಯಮ ಮತ್ತು ನೈತಿಕ ಸ್ಥೈರ್ಯ ಕಳೆದುಕೊಂಡು, ಔಚಿತ್ಯದ ಹದ್ದುಮೀರಿ, ಸ್ವೇಚ್ಛೆಯಾಗಿ ಬಿಡುವುದರಿಂದ ಅಪಾಯಕಾರಿ ಎನಿಸುತ್ತವೆ. ಇಂಥ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ನಿರ್ಭಿಡೆಯಿಂದ ಪ್ರಯೋಗಗೊಂಡ ಅಶ್ಲೀಲಪದಗಳು ಅತಿರೇಕಕ್ಕಿಳಿದು, ಶ್ರೋತೃವಿನ ಸಹನೆಯನ್ನೇ ಅಲುಗಾಡಿಸುತ್ತವೆ. ವಿಕೃತ ಪ್ರಣಯ, ಕಾಮ, ಹಾದರ ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ಅತಿಯಾಗಿ ಬಣ್ಣಿಸುವ ಗೀತೆ ಗುಣದಲ್ಲಿ ಕೀಳಾಗುತ್ತದೆ.

ಆದರೆ ಒಂದು ಉತ್ತಮ ಕಾವ್ಯದೊಂದಿಗೆ ಇಂತಹ ನಿರುಪಯೋಗಿ ಕಾವ್ಯವೂ ಬೆಳೆದು ಬರುವುದು ಅಸಹಜವೇನಲ್ಲ. ಜನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಹೃದಯ ಶ್ರೀಮಂತಿಕೆಯನ್ನು ತುಂಬುವ ಉತ್ತಮಕಾವ್ಯ ಹೇರಳವಾಗಿ ಸೃಷ್ಟಿಗೊಂಡಿದೆ. ಭಾರತೀಯ ಮನೋಭಾವದ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದುಕೊಂಡು ಬಂದ ಸಂಪ್ರದಾಯ -ನಂಬುಗೆ, ಆಚಾರ-ವಿಚಾರ, ರೀತಿ-ನೀತಿ ಮುಂತಾದ ವಿಷಯಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಜನಪದ ಕವಿಗಳು ತಮ್ಮ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಮೂಲ ಆಶಯಗಳನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಸತ್ಯ ಅಹಿಂಸೆ ಪರೋಪಕಾರ ತ್ಯಾಗ ಮುಂತಾದ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇಂತಹ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಕಡೆಗಣಿಸಿದಷ್ಟು ನಮಗೆ ಖಂಡಿತ ನಷ್ಟವೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ.

ಇಂದು ಜನಪದ ಕಾವ್ಯದ ನೈಜ ಮೌಲ್ಯಮಾಪನವಾಗಬೇಕಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ಈ ಕೆಲಸಕ್ಕೆ ಯಾವ ಸಮರ್ಥ ವಿಮರ್ಶಕರೂ ಮನಸ್ಸು ಮಾಡಿಲ್ಲ. ಆ ಮನೋಧರ್ಮ ಇಂದು ದೂರಾಗಬೇಕಾದುದು ತುರ್ತೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಆಧುನಿಕ ವಿಮರ್ಶಕರು ಈ ಕಾವ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ತೋರಿಸುತ್ತಿರುವ ಅನಾದರ, ಅದನ್ನು ಒಂದು ಪಾಪದ ಮಗುವಿನಂತೆ ಕಾಣುತ್ತಿರುವ ಮನೋಭಾವ, ಅವರ ಸಂಕುಚಿತ ಭಾವನೆಯೋ ಅಲಕ್ಷ್ಯತನವೋ ಆಗಿರಬೇಕು. ಇನ್ನೊಂದು ಗುಂಪು ಅದನ್ನು ಅತಿಯಾಗಿ ಮುದ್ದಿಸುತ್ತಿದೆ. ತನ್ನ ಬಾಹುಗಳ ಮುದ್ದಿನ ಅಪ್ಪುಗೆಯಲ್ಲಿ ಅದರ ಉಸಿರುಗಟ್ಟುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ಅವರು ಅರಿಯದಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಹೀಗೆ ವಿಭಿನ್ನವಾದ ಆದರೂ ಅಷ್ಟೇ ಅಪಾಯಕಾರಿಯಾದ ಎರಡೂ ಮನೋಭಾವಗಳು ಈ ಕಾವ್ಯದ ನಿಜಸ್ಥಿತಿ ಏನೆಂಬುದನ್ನು ಅರಿಯುವುದು ಇಂದು ಅವಶ್ಯವಾಗಿದೆ.

ಜನಪದ ಕಾವ್ಯದ ಹುಟ್ಟು ನಿನ್ನೆಮೊನ್ನೆಯದಲ್ಲ. ಅದು ಅನಾದಿಕಾಲದಿಂದಲೂ ಬೆಳೆದು ಬಂದುದೆಂದು ಹೇಳಿದರೆ ನಾನು ಹೊಸದೇನನ್ನೂ ಹೇಳಿದಂತಾಗಲಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆ ಹೇಳಿದರೂ ನನ್ನ ಮಾತಿಗೆ ಯಾವ ಮಹತ್ವವೂ ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ನಮ್ಮ ಪ್ರಜ್ಞೆ-ಅರಿವುಗಳಿಗೆ ಜನಪದ ಕಾವ್ಯದ

ಹುಟ್ಟಿನ ದೂರನ್ನು ನಿಖರವಾಗಿ ಸಾರಿಹೇಳಲು ಯಾವ ಖಚಿತ ಸಾಕ್ಷಿಗಳೂ ಸಿಕ್ಕುವುದಿಲ್ಲ. ಅದು ಗಂಗಾ-ಯಮುನೆಯರೊಂದಿಗಾಗಲಿ, ಹಿಮಾಲಯದೊಂದಿಗಾಗಲಿ, ಕೊನೆಗೆ ವಾನರ-ಮಾನವನಾಗುವುದರೊಂದಿಗಾಗಲಿ ಬೆಳೆದುಬಂದಿತೆಂದು ಹೇಳಿದರೆ ನನ್ನ ಮಾತಿನ ಧಾಟಿಯ ಹುಟ್ಟೂ ಆಗಿನದೆಂದೇ ಹೇಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೇನೊ. ಆದರೆ ಜನಪದ ಕಾವ್ಯ ಸಾಗಿಬಂದ ಸುದೀರ್ಘ ಪ್ರಯಾಣವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಯಾರೂ ಅಲ್ಲಗಳೆಯುವಂತಿಲ್ಲ. ಇಷ್ಟೊಂದು ದೂರದ ಪ್ರಯಾಣದಲ್ಲಿ ಅದು ಅನೇಕ ಏರಿಳಿತಗಳನ್ನು ಕಂಡಿರಬೇಕು.

ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಪ್ರಕಾರದ ಕಾವ್ಯ- ಅದು ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿರುವ ಭಾಗಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಸುಮಾರಾಗಿ ಸಮಾನ ಗುಣಧರ್ಮಗಳಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದಿರುವದನ್ನು ನೋಡಿದರೆ, ಹಲವಾರು ವಿಶಿಷ್ಟ ಚೌಕಟ್ಟುಗಳು(ಕಾವ್ಯದ ರೂಪಗಳು) ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿವೆಯೆಂದರೆ, ಆ ಕಾವ್ಯದ್ದೇ ಆದ ಒಂದು ಸಂಪ್ರದಾಯ ಮಾರ್ಗದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ- ಸಮಾನಸೂತ್ರಗಳು, ವಿಧಿನಿಷೇಧಗಳು,ಕಟ್ಟುಪಾಡುಗಳು ಇರದೇ ಇರಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಜನಪದ ಕಾವ್ಯ ಈ ಮಾತಿಗೆ ಹೊರತಾಗಿಲ್ಲ. ರಿವಾಯತವೆಂದರೆ ಹೀಗೆ, ಹಂತಿಪದಗಳು ಹೀಗಿರಬೇಕು, ಸೋಬಾನೆಗಳು ಹೀಗೆ, ಲಾವಣಿ-ಗೀಗೀಗಳು ಹೀಗೆ ಇರಬೇಕೆಂಬ ನಿಯಮಗಳಿವೆ. ಒಂದು ಸಾಲಿಗೆ ಇಷ್ಟು ಪ್ರಾಸ, ಒಂದು ನುಡಿಗೆ ಇಷ್ಟು ಸಾಲುಗಳು, ಒಂದು ಹಾಡಿಗೆ ಇಂತಿಷ್ಟು ನುಡಿಗಳು- ಇರಬೇಕು ಎಂಬ ಅನೇಕ ಸಾಮಾನ್ಯ ನಿಯಮಗಳೂ ಕಾಣಸಿಗುತ್ತವೆ. ಇಂತಿಂಥ ಅಕ್ಷರಗಳು ಹೀಗೆ ಹೀಗೇ ಬಳಸಬೇಕೆಂಬ ನಿಖರವಾದ ವಿಧಿ-ನಿಯಮಗಳೂ ಇವೆ. ಒಂದೊಂದು ರಸಕ್ಕೆ, ಪ್ರಸಂಗಕ್ಕೆ ನಿಗದಿಯಾದ ಧಾಟಿಯನ್ನೇ ಬಳಸಬೇಕೆಂಬ ಕರಾರುವಾಕ್ಕಾದ ಕಲ್ಪನೆಗಳವೆ.[೩]

ಶಿಷ್ಟ ಮತ್ತು ಜನಪದ ಕಾವ್ಯದ ನಿರ್ಮಿತಿಯ ಸಂದರ್ಭಗಳು, ನಿಯಮಗಳು ಬಹಳಷ್ಟು ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಿಂದ ಕೂಡಿವೆ ಎಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಯೇ ಇದೆ. ಆದುದರಿಂದ ಜನಪದ ಕವಿಗಳು ತಮ್ಮ ಕಾವ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡ ಕಲ್ಪನೆ-ನಂಬುಗೆಗಳನ್ನು, ಹಾಕಿಕೊಂಡ ನಿಯಮಗಳನ್ನು ತಿಳಿಯಬೇಕು. ಈ ಕಾವ್ಯ ಎಂತಹ ವಾತಾವರಣದಲ್ಲಿ ನಿರ್ಮಾಣಗೊಂಡಿತೆಂಬುದನ್ನು ಅರಿಯಬೇಕು. ಅದರ ಆಗುಹೋಗುಗಳನ್ನು ಗಮನಕ್ಕೆ ತಂದುಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಆ ಕಾವ್ಯದ ಬಗೆಗೆ ನಾವು ಮಾತನಾಡುವುದಾದರೂ ಏನನ್ನು ?.

ಶಿಷ್ಟಕಾವ್ಯವನ್ನು ವಿಮರ್ಶಿಸಲು ಅದರದೇ ಆದ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯನ್ನು ತಿಳಿದಿರುವುದು ಅವಶ್ಯ. ಆ ಮೀಮಾಂಸೆಯ ಸೂತ್ರಗಳು ತಿಳಿಸುವ ಮಿತಿಯಲ್ಲಿಯೇ ನಾವು ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಅರ್ಥೈಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತೇವೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಜನಪದಕಾವ್ಯವನ್ನು ವಿಮರ್ಶಿಸಬೇಕಾದರೆ, ಆ ಕಾವ್ಯದ ಇತಿಮಿತಿಗಳು ಅವಲಂಬನೆಯಾಗಿರುವ (ಜನಪದರು ತಮ್ಮ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಹಾಕಿಕೊಂಡಿರಬಹುದಾದ) ವಿಧಿನಿಯಮಗಳನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆ ನಿಯಮಗಳನ್ನು

---

೩. ಜನಪದ ಕವಿಗಳು ಪ್ರತಿಭಾಪ್ರದರ್ಶನದ ಪೈಪೋಟಿಗಿಳಿಯುವುದು ತೀರ ಸಹಜವಾದ ಸಂಗತಿ. ಅನೇಕ ಆಹ್ವಾನಗಳು ಅವರ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ಚುರುಕುಗೊಳಿಸುತ್ತಲೇ ಇರುತ್ತವೆ. ಈ ಸ್ಪರ್ಧಾ ಮನೋಭಾವದಿಂದ ಕವಿಯ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ಒರೆಗೆ ಹಚ್ಚುವ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ ಕಾವ್ಯ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ಅನೇಕ ಕಠಿಣ ನಿಯಮಗಳು ತಲೆಹಾಕಿರಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಗಮನದಲ್ಲಿ ಇರಿಸಿಕೊಂಡು ಜನಪದ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ವಿಮರ್ಶಿಸಲು ಹೊರಟರೆ ಮಾತ್ರ ಅದನ್ನು ನ್ಯಾಯಬದ್ಧವಾಗಿ ತೂಕ ಮಾಡಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಧಾನ್ಯ ಅಳೆಯುವ ತಕ್ಕಡಿಯಲ್ಲಿ ಬಂಗಾರ ಅಳೆಯಲು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆಯೇ ಬಂಗಾರ ತೂಗುವ ತಕ್ಕಡಿಯಲ್ಲಿ ಧಾನ್ಯ ತೂಗಲೂ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಈ ಎರಡೂ ತಕ್ಕಡಿಗಳ ಕೆಲಸ ಒಂದೇ ಆದರೂ ಭಾರದ ಪ್ರಮಾಣವನ್ನು ಕಂಡುಹಿಡಿಯುವ ತೂಕದ ಸಾಧನಗಳು ಮತ್ತು ನಿಯಮಗಳು ಒಂದರಕ್ಕಿಂತ ಇನ್ನೊಂದರಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗುತ್ತ ಬಿಗುವಾಗುತ್ತ ಹೋಗಿರುತ್ತವೆ. ಅಂದರೆ ಇವೆರಡರಲ್ಲಿ ಯಾವುದೊಂದು ಮುಖ್ಯವೆಂದಾಗಲಿ, ಇನ್ನೊಂದು ಅಮುಖ್ಯವೆಂದಾಗಲಿ ಅಲ್ಲ. ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕನಿಷ್ಠದ ಪ್ರಶ್ನೆಯೂ ಇಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಅಂತೆಯೇ ಎಲ್ಲ ಬಗೆಯ ಕಾವ್ಯಗಳಿಗೂ ಸಮಾನ ಸೂತ್ರಗಳಿರುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಅವು ಒಂದೇ ಎಂಬಂತೆ ಭಾಸವಾದರೂ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಗಮನಿಸಿದರೆ – ಸಂದರ್ಭ, ಸಂವಹನ ಹಾಗೂ ಇತಿಮಿತಿಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳು ಕಾಣಸುತ್ತವೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಶಿಷ್ಟಕಾವ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಅಲ್ಪಮಟ್ಟಿಗಾದರೂ ಭಿನ್ನವಾಗಿರಬಹುದಾದ, ತನ್ನದೇ ಆದ ಮೀಮಾಂಸಾ ಸೂತ್ರಗಳನ್ನು ಜನಪದ ಕಾವ್ಯ ಹೊಂದಿರಬಹುದಾದುವನ್ನು ಪರಿಶೋಧಿಸಬೇಕಾದುದು ಅವಶ್ಯವೆನಿಸುತ್ತದೆ.

*

ಭಾಗ : ೨

ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಮೂಲ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳು :

ಕವಿ-ಕಾವ್ಯ-ಸಹೃದಯ

೧

ಜನಪದ ಕಾವ್ಯಸ್ವರೂಪ ಅರಿಯುವತ್ತ

ಕಾವ್ಯಸ್ವರೂಪ ಅರಿಯುವಲ್ಲಿ ಭಾಮಹನ 'ಶಬ್ದಾರ್ಥೌ ಸಹಿತೌ ಕಾವ್ಯಂ' ಎಂಬ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ 'ಶಬ್ದ ಮತ್ತು ಅರ್ಥಗಳು ಕೂಡಿ ಕಾವ್ಯ' ಎಂಬ ಸರಳ ಸತ್ಯ ಇದೆ. ಒಂದು ಕಾವ್ಯ ಎನಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಶಬ್ದ ಮತ್ತು ಅರ್ಥಗಳು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿವೆ ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಶಬ್ದ ಮತ್ತು ಅರ್ಥಗಳ ಸಹಿತ (ಕೂಡುವಿಕೆ) ಎಷ್ಟೆಷ್ಟು ಹಿತವಾಗಿರುತ್ತದೋ ಅಷ್ಟಷ್ಟು ಕಾವ್ಯ ಉತ್ತಮವಾಗಿರುತ್ತದೆ ಎಂಬುದು ಇಲ್ಲಿಯ ಅರ್ಥ. ಅಂದರೆ ಒಂದು ಶಿಷ್ಟಕಾವ್ಯದ ಸ್ವರೂಪ ಗಮನಿಸುವಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಗಮನಸೆಳೆದದ್ದು - ಕಾವ್ಯದ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುವ ಶಬ್ದ ; ಇನ್ನೊಂದು ಈ ಶಬ್ದಗಳಲ್ಲಿ ಕವಿ ಇಡಲು ಬಯಸಿದ ಅರ್ಥ. ಕೇವಲ ಶಬ್ದವಷ್ಟೇ ಕವಿಯದಲ್ಲ, ಆ ಅರ್ಥವೂ ಕವಿಯದೇ. ಹೀಗಾಗಿ 'ಕಾವ್ಯವೆಂದರೇನು?' ಎಂದು ವಿವರಿಸುವಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತ ಅಲಂಕಾರಿಕರು '**ಕವಿಯ ಶಬ್ದ**' ಮತ್ತು '**ಕವಿಯ ಅರ್ಥ**'ಗಳನ್ನೇ ಕೇಂದ್ರವಾಗಿಸುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ.

ಭಾಮಹ ಪ್ರಸ್ತಾವಿಸಿದ ಈ ಶಬ್ದ ಮತ್ತು ಅರ್ಥಗಳನ್ನೇ ಮುಂದಿನ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರೂ ಒತ್ತು ಕೊಟ್ಟು ಹೇಳುತ್ತ ಬಂದುದರಿಂದ ಕೇವಲ ಶಬ್ದ ಮತ್ತು ಅರ್ಥಗಳ ಸುತ್ತಲೇ ಕಾವ್ಯ ಸ್ವರೂಪದ ವಿಚಾರಗಳು ಬೆಳೆದುಬಂದಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಶಬ್ದವು ಮುಂದಿನವರಿಗೆ ಮೈಯಾಗಿ, ಅರ್ಥ ಅದರ ಆತ್ಮವಾಗಿ ಕಂಡಿದೆ. ಒಬ್ಬರು ಶಬ್ದ ಮುಖ್ಯವೆಂದು ಗಣಿಸಿದರೆ ಇನ್ನೊಬ್ಬರು ಅರ್ಥ ಮುಖ್ಯವೆಂದು ಗಣಿಸುತ್ತಾರೆ. ದಂಡಿಯು ಇಷ್ಟವಾದ ಅರ್ಥ ಕೊಡುವ ಪದಗಳ ಕಡೆಗೆ ವಾಲಿ- '**ಶರೀರಂ ತಾವದಿಷ್ಟಾರ್ಥ ವ್ಯವಚ್ಛಿನ್ನಾ ಪದಾವಲೀ**' ಎಂದು ಹೇಳಿದರೆ, ವಾಮನನು ಶಬ್ದದ ಕಡೆಗೆ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ವಾಲಿ ನಿಂತು ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಕಾಣಲು ಬಯಸಿದನು. ಹೀಗಾಗಿ '**ರೀತಿಯೇ ಕಾವ್ಯದ ಆತ್ಮ**' ಎಂದು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿದನು. ಆನಂದವರ್ಧನನು ಅರ್ಥಕ್ಕೆ ಮಹತ್ವ ಕೊಟ್ಟು '**ಧ್ವನಿಯೇ ಕಾವ್ಯದ ಆತ್ಮ**' ಎಂದನು. ವಿಶ್ವನಾಥನು ಕಾವ್ಯಸ್ವರೂಪದ ನಿರೂಪಣೆಗೆ ಶಬ್ದ ಒಂದೇ ಸಾಕು, ಅರ್ಥ ಮಾತಿಗೆ ಅಂಟಿಕೊಂಡಿರುತ್ತದೆ ಎಂದು ಹೇಳಿ, '**ವಾಕ್ಯಂ ರಸಾತ್ಮಕಂ ಕಾವ್ಯಂ**' ಎಂದನು.

ಜಗನ್ನಾಥನು ಇವನ ಬೆನ್ನು ಬಡಿದು ಅರ್ಥ ಮುಂದೆ ಮಾಡಿ '**ರಮಣೀಯಾರ್ಥ ಪ್ರತಿಪಾದಕಃ ಶಬ್ದಃ ಕಾವ್ಯಂ**' ಎಂದು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿದನು.

ಶಬ್ದ ಮತ್ತು ಅರ್ಥಗಳ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿಯೇ ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸಾ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು ಬೆಳೆದು ಬಂದಿವೆ. ರಸ ಮತ್ತು ಧ್ವನಿಗಳು ಕಾವ್ಯದ ಅರ್ಥವಲಯವನ್ನೂ ಅಲಂಕಾರ, ರೀತಿ, ವಕ್ರೋಕ್ತಿ, ಔಚಿತ್ಯ ವಿಚಾರಗಳು ಶಬ್ದಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆಯನ್ನೂ ಅವಲಂಬಿಸಿ ಬೆಳೆದುನಿಂತಿವೆ. ಅಲಂಕಾರಗಳನ್ನು - ಶಬ್ದಾಲಂಕಾರ ಮತ್ತು ಅರ್ಥಾಲಂಕಾರಗಳೆಂದೂ ದೋಷಗಳನ್ನು-ಶಬ್ದದೋಷ ಮತ್ತು ಅರ್ಥದೋಷಗಳೆಂದೂ ಗುಣಗಳನ್ನು - ಶಬ್ದಗುಣ ಮತ್ತು ಅರ್ಥಗುಣಗಳೆಂದೂ ಗುರುತಿಸುವ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸುತ್ತೇವೆ. ಹೀಗೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಒಟ್ಟು ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಶಬ್ದ ಮತ್ತು ಅರ್ಥಗಳ ಮೇಲೆ ಭಾರ ಹಾಕಿ ಸರಿಯಾಗಿ ಎರಡು ಹೋಳುಗಳನ್ನಾಗಿ ಸೀಳಿಹಾಕಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಇಂತಹ ಶಬ್ದ ಮತ್ತು ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಕಾಳಿದಾಸನು ಶಿವ-ಪಾರ್ವತಿಯರಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿ ನಮಿಸುತ್ತಾನೆ :

ವಾಗರ್ಥಾವಿವ ಸಂಪೃಕ್ತೌ ವಾಗರ್ಥ ಪ್ರತಿಪತ್ತಯೇ ।
ಜಗತಃ ಪಿತರೌ ವಂದೇ ಪಾರ್ವತೀ ಪರಮೇಶ್ವರೌ ॥

(ಶಬ್ದ ಮತ್ತು ಅರ್ಥಗಳಂತೆ ನಿತ್ಯವಾಗಿ ಕೂಡಿಕೊಂಡಿರುವ,
ಲೋಕಕ್ಕೆ ತಂದೆ ತಾಯಿಗಳಾಗಿರುವ ಶಿವ ಪಾರ್ವತಿಯರನ್ನು
ಶಬ್ದಾರ್ಥಗಳ ತಿಳುವಳಿಕೆಗಾಗಿ ವಂದಿಸುತ್ತೇನೆ, - ಕಾಳಿದಾಸ, ರಘುವಂಶ).

ಕನ್ನಡ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳು ಸಂಸ್ಕೃತ ಅಲಂಕಾರಿಕರಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗೇನಿಲ್ಲ. ಅವರಲ್ಲಿ ಶ್ರೀವಿಜಯ ಮತ್ತು ನಾಗವರ್ಮರು ಪ್ರಮುಖರು. ಇವರ ಹೆಸರು ಹೇಳುವಾಗ, ಇವರೆಲ್ಲ ಸಂಸ್ಕೃತ ಅಲಂಕಾರಗ್ರಂಥಗಳನ್ನೇ (ಭಾಮಹ, ದಂಡಿ) ಅನುಸರಿಸಿದವರು. ಹಾಗೆಂದು ಇವರು ಸಂಸ್ಕೃತ ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ಕೇವಲ ಅನುವಾದಿಸಿದರೆಂದಾಗಲೀ ಅವರ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೊಳಗಾದರೆಂದಾಗಲೀ ಅಷ್ಟೇ ಹೇಳಿದರೆ ಸಾಲದು. ಈ ಇಬ್ಬರು ಕನ್ನಡದ ಶ್ರೇಷ್ಠ ವಿದ್ವಾಂಸರು, ಕವಿಗಳು. ಇವರ ಕೃತಿಗಳ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ನಾವು ಕೇವಲ ಅನುವಾದಗಳೆಂದು ಗ್ರಹಿಸಿದರೆ ಸಾಲದು, ಅವರು ಅನುವಾದಿಸಿ ದಾಖಲಿಸುವ ಆ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಅವರಿಗೆ ಸಹಮತವಿದೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ 'ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗ' ಹಾಗೂ 'ಕಾವ್ಯಾವಲೋಕನ'ದ ಮಾತುಗಳು ಆಗಿನ ಕಾಲದ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಿವೆ ಎಂದೇ ಭಾವಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

೧. ....ಕಾವ್ಯಂ ಸವಿಶೇಷ ಶಬ್ದರಚನಂ ವಿವಿಧಾರ್ಥವ್ಯಕ್ತಿ

(ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗ, ೧-೨೨)

೨. ಇರೆ ಶಬ್ದಾರ್ಥಂಗಳ್ ತತ್ಪರತೆಯಿನದು ಕಾವ್ಯಮ್

(ಕಾವ್ಯಾವಲೋಕನ,೨-೪೩೦,ಸೂ.೯೭)

ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗದ ಮತ್ತು ಕಾವ್ಯಾವಲೋಕನದ ಈ ಮಾತುಗಳು ಭಾಮಹನ ಕಾವ್ಯ ಸ್ವರೂಪದ **'ಶಬ್ದಾರ್ಥೌ ಸಹಿತೌ ಕಾವ್ಯಂ'** ಎಂಬ ಸೂತ್ರವನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿವೆ ಎಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಯೇ ಇದೆ. ಕನ್ನಡ ಕವಿಗಳು ಈ ಮಾತಿಗೆ ಹೊರತಾಗೇನೂ ಇಲ್ಲ:

'...ಮೃದು ಮಧುರ **ವಚನ ರಚನೆಯೊ**
ಉದಾತ್ತಮರ್ಥಪ್ರತೀತಿಯಂ .... – ಪಂಪ, (ಆ.ಪು.೧-೧೯)

'ಎನ್ನೀ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ನಿರ್ವಿಘ್ನದಿನತುಳ **ನವೀನಾರ್ಥ ವ್ಯಾಕ್ಯ** ..' – ಹರಿಹರ, (ಗಿ.ಕ. ೧-೫)

'...**ಶಬ್ದಾರ್ಥೋಪಮಾ**ಚಾತುರ್ಯ' ಕೃತಿ , -ಭೀಮಕವಿ, (ಬ.ಪು.೧-೧೯)

'.........................ನುತ **ಶಬ್ದ**ಮುರು
ತರ ರಸಾಲಂಕಾರಮತಿಶಯ**ಾರ್ಥ**ಂಗಳಿಂ
ವಿರಚಿಸಿದ ಕಾವ್ಯ...' -ವಿರೂಪಾಕ್ಷ ಪಂಡಿತ, (೧-೩೪, ಚೆ.ಬ.ಪು)

'ಸರಸಾರ್ಥಂ ಸವಿಮಾತಂ' ಸತ್ಕಾವ್ಯ, -ಷಡಕ್ಷರದೇವ, (ರಾ.ವಿ.೧೪-೧೭೩)

ಸಂಸ್ಕೃತ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರ ಹಾಗೂ ಕನ್ನಡ ಕವಿಗಳ ಈ ಮೇಲಿನ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಅವರೆಲ್ಲ ಹೇಳುವ ಮಾತುಗಳ ಒಟ್ಟು ತಾತ್ಪರ್ಯ ಒಂದೇ ಬಗೆಯಾಗಿದೆ. ಅಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಕಂಡದ್ದು ಶಬ್ದ ಮತ್ತು ಅರ್ಥಗಳೇ. ಕಾವ್ಯವು-ಪುರುಷನೆಂದೂ ಅದಕ್ಕೆ ಶರೀರವಿದೆಯೆಂದೂ ಗುಣಗಳಿರಬೇಕೆಂದೂ ದೋಷಗಳು ಇರಬಾರದೆಂದೂ ಅಲಂಕಾರಗಳು ಬೇಕೆಂದೂ ಅದರಿಂದ ಆನಂದ ದೊರೆಯುವುದೆಂದೂ ಕನ್ನಡದ ಎಲ್ಲ ಶಾಸ್ತ್ರಕಾರರೂ ಕವಿಗಳೂ ಭಾವಿಸುತ್ತಾರೆ ಮತ್ತು ಹಾಗೆ ಬರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಕನ್ನಡದ ಪ್ರಖ್ಯಾತ ಕವಿ -ರಾಘವಾಂಕನು ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಸ್ತ್ರೀ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಆರೋಪಿಸಿ ಕೊಡುವ ಒಂದು ಸುಂದರ ಚಿತ್ರಣ ನಮಗೆ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ:

ರಸಜೀವ ಭಾವವೊಡಲರ್ಥವವಯವ ಶಬ್ದ
ವಿಸರವೇ ನುಡಿಯಲಂಕಾರವೇ ತೊಡಿಗೆಯು ತ
ಮೆಸುಲಕ್ಷಣವೆ ಲಕ್ಷಣ ವಿಮಳ ಪದವಿನ್ಯಾಸ ನಡೆ ರೀತಿ ಸುಕುಮಾರತೆ।
ರಸಿಕತನ ಸುಳಿ ಸುಖಂ ನಿಳಯವಂತಪ್ಪ ಯಿಾ
ಪೊಸಕಾವ್ಯ ಕನ್ನೆಯನು ಪಡೆದು ಪಂಪಾಂಬಿಕೆಯ
ರಸ ವಿರೂಪಾಕ್ಷಂಗೆ ಕೊಟ್ಟ ಹಂಪೆಯ ರಾಘವಾಂಕನೇಂ ಕೃತಕೃತ್ಯನೋ। (ಹ.ಕಾ.೧-೨೪)

ಹೀಗೆ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಒಂದು ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಆರೋಪಿಸುವ ಕವಿ ಮತ್ತು ಲಾಕ್ಷಣಿಕರು ಕಾವ್ಯದ ಶರೀರ ಮತ್ತು ಆತ್ಮದ ಬಗ್ಗೆ ಆಲೋಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಆಲೋಚಿಸುವಾಗಲೆಲ್ಲ ಶರೀರದ ಸಂಗತಿಯ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಶಬ್ದ ಮುಂದಾಗಿ, ಅರ್ಥಸಂಗತಿಗಳು ಹಿಂದಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಆತ್ಮದ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ- ಅರ್ಥದ ಸಂಗತಿಗಳು ಮುಂದಾಗಿ, ಶಬ್ದ ಸಂಗತಿಗಳು ಹಿಂದಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಧ್ವನಿ ಮತ್ತು ರಸ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಸಂಗತಿಗಳು ಮುಂದಾದರೆ , ಅಲಂಕಾರ ರೀತಿ ವಕ್ರೋಕ್ತಿ ಔಚಿತ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಶಬ್ದವ್ಯಾಪಾರ ಮುಂದಾಗಿ ಅರ್ಥಸಂಗತಿಗಳು ಹಿಂದೆ ಜೊತೆಯಾಗಿರುತ್ತವೆ.

ಕಾವ್ಯಸ್ವರೂಪದ ನಿಷ್ಕರ್ಷೆಯಲ್ಲಿ ಶಬ್ದಾರ್ಥಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಗಮನಿಸಿ,'**ಕಾವ್ಯದ ಹೊರಗೇನು, ಅದರ ಒಳಗೇನು?**' ಎಂಬುದರ ಮೇಲಷ್ಟೇ ಕಾವ್ಯಸ್ವರೂಪದ ನಿಷ್ಕರ್ಷೆ ಯಾಗಬಹುದೇ? ಇದು ಕೇವಲ ಕಾವ್ಯದ ಶಬ್ದಾರ್ಥಗಳ ಮಹತ್ವ ಮಾತ್ರ ಹೇಳಿದಂತಾ ಗುವುದಿಲ್ಲವೇ? ಸ್ವರೂಪದ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ - ಕಾವ್ಯದ ಒಳಹೊರಗಿನ ಅದರ ಪರಿಪೂರ್ಣ ಆಗುಹೋಗುಗಳ , ಅದರ ಇತಿಮಿತಿಗಳ ಪರಿಚಯವು ಒಂದು ಖಚಿತವಾದ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಆಗಬೇಕು. ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯಶಾಸ್ತ್ರಕಾರರು, ಒಂದೆಡೆ ಸಮಗ್ರವಾಗಿ ಕಾವ್ಯಸ್ವರೂಪ ಕುರಿತು ಚರ್ಚಿಸಿಲ್ಲವೆಂದೇ ಹೇಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇದು ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸಾಕಾರರ ಮಿತಿಯೆನ್ನದೆ ವಿಧಿಯಿಲ್ಲ.

ಸಂಸ್ಕೃತ ಅಲಂಕಾರಿಕರು ಕಾವ್ಯವೆಂದರೆ 'ಶಬ್ದರೂಪ' ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯಕ್ಕೆ ಬಂದು ನಿಲ್ಲುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಭಾಮಹ ಅದಕ್ಕೆ ಪ್ರಸ್ತಾವ ಹಾಕುತ್ತಾನೆ. ದಂಡಿ, ವಾಮನರು ಆ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ಮುಂದುವರೆಸುತ್ತಾರೆ. ವಿಶ್ವನಾಥ ಮತ್ತು ಜಗನ್ನಾಥ ಇವರು ಅದಕ್ಕೊಂದು ನಿಲುಗಡೆಯನ್ನು ಒದಗಿಸುತ್ತಾರೆ. ಹೀಗೆ '**ಶಬ್ದಾರ್ಥೌ ಸಹಿತೌ ಕಾವ್ಯಂ**' ಎನ್ನುವ ಭಾಮಹನ ಮಾತು,'**ವಾಕ್ಯಂ ರಸಾತ್ಮಕಂ ಕಾವ್ಯಂ**' ಎಂಬ ವಿಶ್ವನಾಥನ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಮತ್ತು '**ರಮಣೀಯಾರ್ಥ ಪ್ರತಿಪಾದಕಃ ಶಬ್ದಃ ಕಾವ್ಯಂ**' ಎಂಬ ಜಗನ್ನಾಥನ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಒಂದು ನಿರ್ಧಾರಕ್ಕೆ ಬಂದು ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ. '**ಕಾವ್ಯವೆಂದರೆ ಆನಂದವನ್ನೀಯುವ ಅರ್ಥವತ್ತಾದ ಮಾತು**' ಎಂಬುದು ಒಟ್ಟಂದದ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಾಗಿದೆ. ಕಾವ್ಯದ ಆಸ್ವಾದವನ್ನು ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸುವ ರೀತಿಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ.

ಆದರೆ ಈ ಬಗೆಯ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ವಚನಕಾರರು ಅಲ್ಲಗಳೆಯುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ವಚನ ಸಾಹಿತ್ಯ ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಬರೆದ ಸಾಹಿತ್ಯವಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನು ನಾವು ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿ ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದರೂ ಅದು ಲಿಖಿತಪರಂಪರೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ 'ಸಾಹಿತ್ಯ ನಿರ್ಮಿತಿ' ಎಂಬ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿ ಹೇಳುವ ಮಾತಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ವಚನ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಶರಣ ಚಳುವಳಿಯ ಅನಿವಾರ್ಯ '**ಮೌಖಿಕಸೃಷ್ಟಿ**' ಎಂಬುದನ್ನು ನಾವು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಹೀಗೆ ಶರಣಚಳುವಳಿಯ ಒಂದಂಗವಾಗಿ ಸೃಷ್ಟಿಗೊಂಡ ವಚನಗಳನ್ನು ಅರ್ಥಾತ್ ಚಳುವಳಿಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಾದ 'ಶಬ್ದ ಸೃಷ್ಟಿ'ಯನ್ನು ನಾವಿಂದು ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಷೇತ್ರದ ಅಂಗವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸುವ ಅನಿವಾರ್ಯತೆಗೆ ಒಳಗಾಗಿದ್ದೇವೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಪಾರಂಪರಿಕವಾದ ಕಾವ್ಯಸ್ವರೂಪದ ಲಕ್ಷಣಗಳ ಸ್ವರೂಪ ಮತ್ತು ಅದರ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳು ಈಗ ವಿಸ್ತಾರಗೊಳ್ಳಬೇಕಾದ, ತಕ್ಕಷ್ಟು ಬದಲಾಯಿಸಿ ಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಇದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಪಾರಂಪರಿಕವಾಗಿ- ಇಂದಿನವರೆಗೂ ಯಾವುದಕ್ಕೆ ನಾವು ಕಾವ್ಯ ಎನ್ನುತ್ತಿದ್ದೇವೋ ಮತ್ತು ಒಬ್ಬ ಕವಿಯ ಅರ್ಹತೆಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತಿದ್ದೇವೋ ಅವನ್ನು ವಚನಕಾರರು ಮುರಿದು ನಿಲ್ಲುತ್ತಾರೆ.

ಕಾವ್ಯವೆಂದರೆ ಎಂತಹದು? ಎಂಬ ವಿಚಾರವು ವಚನಕಾರರಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಭಾರತೀಯ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯವೆಂಬ ಮಾತಿಗೆ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಬೇಕೆಂದರೆ ಮತ್ತೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ಅಲಂಕಾರಿಕರು ಹಾಕಿದ ಗೆರೆಗಳೇ ಕೊನೆಯವಾಗಿದ್ದವು. ಅವು ಇವತ್ತಿಗೂ ಮಾನ್ಯತೆ

ಪಡೆದೇ ಇವೆ. ದೀರ್ಘವಾದ ಕಥೆ, ಅಷ್ಟಾದಶ ವರ್ಣನೆಗಳು, ಅಲಂಕಾರ, ರೀತಿ, ರಸ- ಇವುಗಳೆಲ್ಲ ಅವಶ್ಯವೆಂಬ ಮಾತು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿದ್ದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕಥೆಯೇ ಇಲ್ಲದ, ಅಷ್ಟಾದಶ ವರ್ಣನೆಗಳಿಗೆ ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲದ, ರಸ ನಿಷ್ಪತ್ತಿಗೆ ಕಾಲಾವಕಾಶ ಒದಗದ - ಕಿರು ಬರವಣಿಗೆಗೆ ವಚನಕಾರರು ಕೈಹಾಕಿದರು. ತಮ್ಮ ಬಿಡಿ ಬಿಡಿ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಲು ಅನುಕೂಲ ವಾದ, ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಅಸ್ತಿತ್ವ ಹೊಂದಿದ, ಕೆಲವೇ ಸಾಲುಗಳ, ಸಣ್ಣ ರೂಪದ- ವಚನ ಸೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಶರಣರು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸಿದರು.

ಸಾಮಾನ್ಯರಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗುವ ಸರಳವಾದ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ, ಯಾವುದೇ ವಿಶೇಷ ತಯಾರಿ ಯಿಲ್ಲದೆ ವಚನಗಳಂತಹ ಬಿಡಿ ರಚನೆಗಳನ್ನು ಆಶುಕವಿತ್ವದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಮೌಖಿಕವಾಗಿ ರಚನೆ ಗೈಯಲು ಸಾಧ್ಯವೆಂಬ ತಿಳುವಳಿಕೆಯೇ ಇಂತಹ ಆಯ್ಕೆಗೆ ದಾರಿ ಮಾಡಿಕೊಟ್ಟಿರಬೇಕೆಂದೆನಿ ಸುತ್ತದೆ. ಕನಿಷ್ಟ ಶಿಕ್ಷಣ ಇಲ್ಲದವನೂ ಇಂತಹ ಬಿಡಿರಚನೆಗಳನ್ನು ಮೌಖಿಕವಾಗಿ ಸೃಷ್ಟಿಸ ಬಹುದು ಮತ್ತು ಅವುಗಳನ್ನು ಸ್ಮೃತಿಯಲ್ಲಿ ಸರಳವಾಗಿ ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲೂ ಬಹುದು ಎಂಬ ಅರಿವೇ ವಚನದಂತಹ ಕಿರುರಚನೆಗಳ ಆಯ್ಕೆಯ ಹಿಂದಿನ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿರಬೇಕೆನಿಸುತ್ತದೆ. ವಚನ ಮಾದರಿಗಳಾದ-ಒಗಟು, ಒಡಪು, ಶಿಶುಪ್ರಾಸ, ಆಣಿಪೀಣಿ, ತ್ರಿಪದಿ, ದ್ವಿಪದಿ, ಚೌಪದಿ, ಷಟ್ಪದಿ ಈ ಬಗೆಯ ಅನೇಕ ರೂಪಗಳು ಕನ್ನಡ ಪ್ರದೇಶ, ಭಾಷೆ, ಜನಗಳಲ್ಲಿ - ಮೌಖಿಕ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿದ್ದು, ಅವು ಜನಸಾಮಾನ್ಯರ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ ಉದಾಹರಣೆಗಳಾಗಿ ಶರಣರ ಮುಂದಿದ್ದವು. ಜೊತೆಗೆ ಒಬ್ಬಿಬ್ಬ ಹಿರಿಯರು ಈ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ವಚನ ರೂಪಗಳನ್ನು ಬಳಸಿದ್ದರೆಂದೂ ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಈ ಎಲ್ಲ ಕಾರಣಗಳಿಂದಾಗಿ ಶರಣರು ಮೌಖಿಕ ಪರಂಪರೆಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಅನುಕೂಲವಾದ ವಚನ ರೂಪವನ್ನೇ ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿ ಬಳಸಲು ಮುಂದಾದರೆಂದು ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಲಡ್ಡಿಯಿಲ್ಲ. ಹೀಗಾಗಿ ಯೇ ಶರಣರು ಲಿಖಿತ ಪರಂಪರೆಯ ಕಾವ್ಯಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಮುರಿದುಹಾಕುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿದರು. ಈ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಮಾರ್ಗಪರಂಪರೆಯ ಕಾವ್ಯಸ್ವರೂಪದ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಕಟುವಾದ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲಗಳೆದರು. ಶರಣರು ಹೀಗೆ ಲಿಖಿತ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಅಲ್ಲಗಳೆದು ಮಾತನಾಡುವಾಗ ಮೌಖಿಕ ಪರಂಪರೆಯ ಎಳೆಗಳು ಅಲ್ಲಿ ಹಣಿಕಿಕ್ಕಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ:

> ಎಲ್ಲ ಪುರಾಣಕ್ಕೆ ಹೆಸರುಂಟು , ನಮ್ಮ ಪುರಾಣಕ್ಕೆ ಹೆಸರಿಲ್ಲ ನೋಡಯ್ಯಾ
> ಲಿಂಗದ ಮಹತ್ವ ಹೇಳಿದಲ್ಲಿ ಲಿಂಗಪುರಾಣವೆನಿಸಿತ್ತು
> ಷಣ್ಮುಖನ ಮಾಹಾತ್ಮ್ಯವ ಹೇಳಿದಲ್ಲಿ ಸ್ಕಂದಪುರಾಣವೆನಿಸಿತ್ತು
> ....
> ನಮ್ಮ ಪುರಾಣ ಹೆಸರಿಡಬೇಕೆಂದಡೆ
> ನಿಶಬ್ದ ನಿರವಯಲ ಪುರಾಣ ತಾನೆಯಾಯಿತ್ತು ನೋಡಾ (೪-೧೬೧೦)

ಕಥಾಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ (ಶಿಷ್ಟಸಾಹಿತ್ಯ) ಒಂದೊಂದು ಕೃತಿಗೆ ಹೆಸರುಂಟು. ಆದರೆ ವಚನಕ್ಕೆ ಹೆಸರಿಡುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯೇ ಇಲ್ಲ. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಈ ಅನಾಮಧೇಯತೆ ಎನ್ನುವುದು ಮೌಖಿಕ ಪರಂಪರೆಯ ಬಹುದೊಡ್ಡ ಗುಣ. ಅದು ಕೃತಿಯ ಅನಾಮಧೇಯತೆ ಇರಬಹುದು,

ಕೃತಿಕಾರನ ಅನಾಮಧೇಯತೆ ಇರಬಹುದು. ಈ ಮೇಲಿನ ವಚನದಲ್ಲಿ ಸಿದ್ಧರಾಮ ಕೃತಿಯ ಅನಾಮಧೇಯತೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಕೃತಿಕಾರರು ತಮ್ಮ ನೇರವಾದ ಹೆಸರನ್ನು ಬಳಸದೆ ಅಂಕಿತಗಳನ್ನು ಬಳಸುವ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ವಚನಕಾರರು ಮೊದಲಬಾರಿಗೆ ಜಾರಿಗೆ ತಂದದ್ದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಹೀಗೆ ಕಥೆಯಲ್ಲದ, ಹೆಸರಿಡಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲದ ವಚನಗಳ ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಮಾತಿನ ಪರಿ ಎಂತಹದೆಂದರೆ ಅಲ್ಲಿಯ ಶಬ್ದವೇ ನಿಶ್ಯಬ್ದವಾಗಿದೆ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ ಸಿದ್ಧರಾಮ. ಅಲ್ಲಿಯ ವಸ್ತು 'ನಿರವಯಲ'ವಾಗಿದೆ. ಹೀಗಾಗಿ 'ಹೆಸರಿನ ಹಂಗೂ ಇಲ್ಲದ ಕೃತಿಗಳು ವಚನಗಳು' ಎಂದು ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುವಲ್ಲಿ ವಚನಕಾರರು ಮುಂದಾಗುತ್ತಾರೆ. ಕೇವಲ ಶಬ್ದ ಮತ್ತು ಅರ್ಥದ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆಯನ್ನು ಅಲ್ಲಗಳೆಯುತ್ತಾರೆ.

ಕೃತಿಯೇ ಅನಾಮಧೇಯವಾಗಿದ್ದು ಅದನ್ನು ಹೆಸರುಗೊಂಡು ಕರೆಯಲೇ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ ಎಂಬ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಶಿಷ್ಟಕಾವ್ಯಕ್ಕೂ ವಚನಕ್ಕೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿರುವುದನ್ನು ಗುರುತಿಸಲು ವಚನಕಾರರು ಬಯಸುತ್ತಾರೆ. ಜನಪದದಲ್ಲಿ ಯಾವ ಕೃತಿಗೂ ಹೆಸರಿಲ್ಲ, ಕೃತಿಕಾರನು ಯಾರೆಂಬುದೂ ತಿಳಿದಿರುವುದಿಲ್ಲ. (ಆದರೆ ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಇದರ ಅಪವಾದಗಳ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗಿದೆ). ಲಿಖಿತ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ–ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಕೃತಿಕಾರ ಎರಡೂ ಕಡೆ ಹೆಸರಿರುವುದನ್ನು ನಾವು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಸಿದ್ಧರಾಮ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ:

ಎಮ್ಮ ವಚನದೊಂದು ಪಾರಾಯಣಕ್ಕೆ
ವ್ಯಾಸನದೊಂದು ಪುರಾಣ ಸಮ ಬಾರದಯ್ಯಾ
ಎಮ್ಮ ವಚನದ ನೂರೆಂಟರಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ
ಶತರುದ್ರೀಯ ಯಾಗ ಸಮ ಭಾರದಯ್ಯಾ
ಎಮ್ಮ ವಚನದ ಸಾಸಿರ ಪಾರಾಯಣಕ್ಕೆ
ಗಾಯತ್ರೀ ಲಕ್ಷ ಜಪ ಸಮಬಾರದಯ್ಯಾ (೪-೧೬೧೩)

ವ್ಯಾಸನಂತಹ ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ಮಹಾಕವಿ ಬರೆದ ಸುದೀರ್ಘವಾದ ಕಥೆಯುಳ್ಳ, ಅಷ್ಟಾದಶ ವರ್ಣನೆ, ಅಲಂಕಾರ, ವ್ಯಾಕರಣ, ಛಂದಸ್ಸು– ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ಬಳಸಿ ಬರೆದ ಕಾವ್ಯವಾಗಲೀ, ಛಂದಸ್ಸಿನ ಕಟ್ಟುನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾದ, ಪುಣ್ಯಪಡೆಯಲು ಅನುಕೂಲವೆಂದು ಹೇಳುವ ಗಾಯತ್ರಿಯಂತಹ ಛಂದಸ್ಸಿನ ಮಂತ್ರಗಳಾಗಲೀ ಇವೆಲ್ಲ ಒಂದೊಂದು ವಚನಕ್ಕೆ ಸಮಬಾರವು ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ ಸಿದ್ಧರಾಮ.

ಅಲಂಕಾರ,ವ್ಯಾಕರಣ, ಛಂದಸ್ಸು, ಅಷ್ಟಾದಶ ವರ್ಣನೆಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದುದು ಕಾವ್ಯವಲ್ಲವೆಂದು ಸಿದ್ಧರಾಮ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ:

೧. ವ್ಯಾಕರಣವನೋದಿದಲ್ಲಿ ಶಬ್ದ ಶುದ್ಧಿಯಲ್ಲದೆ
ಮನಶುದ್ಧವಾಗಿ ಜ್ಞಾನ ಶುದ್ಧಿಯಾಗದು
ಛಂದಸ್ಸನ್ನು ಸಾಧಿಸಿದಲ್ಲಿ ಕವಿತಾ ಶುದ್ಧಿಯಲ್ಲದೆ
ಕವಿತೆಯ ಸಾಧಿಸಿ, ವ್ಯಾಸನಂತೆ ಚಿರಂಜೀವಿಯಾಗನು
ಅಷ್ಟಾದಶ ಪುರಾಣವ ಸಾಧಿಸಿದಲ್ಲಿ ವಾಕ್‌ಶುದ್ಧಿಯಲ್ಲದೆ
.... ದೇಹ ಸ್ವಭಾವ ಶುದ್ಧಿಯಾಗದು.. (೪-೧೯೧೭)

೨. ಹುಡಿಮಣ್ಣ ಹೊಯ್ಯದೆ ಮಾಬನೆ
ಕುತ್ಸಿತ ಕಾವ್ಯಾಲಂಕಾರ ನೋಡುವರ ನೋಡಿ
ಮಹಾದೇವ ಕಪಿಲಸಿದ್ಧ ಮಲ್ಲಿಕಾರ್ಜುನ (೪-೧೬೧೨)

ಸಿದ್ಧರಾಮರ ತೀವ್ರ ಪ್ರತಿಭಟನೆ ಎಂತಹದೆಂದರೆ– ಈ ಎಲ್ಲ ಲಿಖಿತ ಪರಂಪರೆಯ ಶಾಸ್ತ್ರಾಂಶಗಳಿಂದ ಕೂಡಿ ರಚಿತವಾದುದೇ ಕಾವ್ಯವೆಂಬ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಮಂಡಿಸುವವರಿಗೆ **'ಕಪಿಲಸಿದ್ಧ ಮಲ್ಲಿಕಾರ್ಜುನ ಹುಡಿಮಣ್ಣ ಹೊಯ್ಯದೆ ಮಾಬನೆ'** ಎಂದು ತಿವಿದು ಮಾತನಾಡುತ್ತಾರೆ. ಕಾವ್ಯವು ಅಲಂಕಾರ, ಛಂದಸ್ಸು, ವ್ಯಾಕರಣ, ಅಷ್ಟಾದಶ ವರ್ಣನೆಗಳ ಮುದ್ದಾಂ ಪ್ರಯೋಗ ಇಲ್ಲದ, ಮತ್ತು ಅನೇಕ ಕಡೆ ಬೇಕಾಗೇ ಇಲ್ಲದ ಸಾಹಿತ್ಯ ರಚನೆಯ ರೂಪಗಳನ್ನು ಶರಣರು ಗಮನಿಸಿದ್ದೇ ಮೌಖಿಕ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಎಂಬುದನ್ನು ಈ ಮೇಲೆಯೇ ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಶಾಸ್ತ್ರಾಂಶಗಳ ಸಹಾಯ ದಿಂದ ಬರೆದುದು ಅದು ಎಂತಹ ಕಾವ್ಯವೆಂಬುದನ್ನು ಸಿದ್ಧರಾಮ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ :

ರೇಖೆ ರೇಖೆ ಕೂಡಿದಲ್ಲಿ ಅಕ್ಷರವಾದವು
ಅಕ್ಷರಾಕ್ಷರ ಕೂಡಿದಲ್ಲಿ ಶಬ್ದವಾಯಿತ್ತು
ಶಬ್ದ ಶಬ್ದ ಕೂಡಿದಲ್ಲಿ ಗ್ರಂಥಾನ್ವಯವಾಯಿತ್ತು (೪-೧೯೧೮)

ಇದು ಸಿದ್ಧರಾಮರ ಪ್ರಕಾರ ಪರಂಪರೆಯ ಕಾವ್ಯವೆಂಬುದು ಹೇಗಿರುತ್ತದೆ ಎಂಬುದರ ವಿವರಣೆಯಾಗಿದೆ. ಅದು ಗೆರೆಗಳ, ಅಕ್ಷರಗಳ, ಶಬ್ದಗಳ ಭಂಡಾರ ಅಷ್ಟೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಈಗಾಗಲೇ ಮೇಲೆ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ ಒಂದು ವಚನದಲ್ಲಿ– ವ್ಯಾಕರಣದಿಂದ ಶಬ್ದ ಶುದ್ಧಿಯಾಗುತ್ತದೆಯೇ ಹೊರತು ಮನಸ್ಸು ಶುದ್ಧವಾಗಿ ಜ್ಞಾನಶುದ್ಧಿಯಾಗದು, ಛಂದಸ್ಸಿನ ಸಾಧನೆಯಿಂದ ಕವಿತೆಯನ್ನು ಅಚ್ಚುಕಟ್ಟಾಗಿ ಬರೆಯಬಹುದಲ್ಲದೆ ಅದರಿಂದ ವ್ಯಾಸನಂತಹ ಕಾವ್ಯಬರೆಯಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗದು, ಅಷ್ಟಾದಶ ವರ್ಣನೆಗಳನ್ನು ಹಾಗು ಅವುಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ಪುರಾಣಗಳ ಅಭ್ಯಾಸದಿಂದ ವಾಕ್‌ಶುದ್ಧಿಯಾಗಬಹುದೇ ಹೊರತು ದೇಹಸ್ವಭಾವ ಶುದ್ಧಿಯಾಗದು– ಎಂಬುದು ಸಿದ್ಧರಾಮರ ಸ್ಪಷ್ಟ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಈ ಎಲ್ಲ ಸಾಧನೆಗಳಿಂದ ಬರೆದ ಕಾವ್ಯ ಅದು ಗೆರೆಗಳ, ಅಕ್ಷರಗಳ, ಶಬ್ದಗಳ ಭಂಡಾರವಾಗುತ್ತದಷ್ಟೆ. ಇಂತಹದನ್ನು ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಪಂಡಿತರ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯವೆನ್ನಲಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇದು ಕಾವ್ಯವಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದು ಸಿದ್ಧರಾಮರ ಅಭಿಮತವಾಗಿದೆ. ಮುಂದುವರೆದು ಮತ್ತೆ ಸಿದ್ಧರಾಮರು ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ :

ವಚನಾನುಭವ ವಾಗ್ರಚನೆಯಲ್ಲ ಮನವೆ
ವಚನಾನುಭವ ವಾಗ್ರಚನೆಯಲ್ಲ
ವಚನಾನುಭವೋ ವಚೋ ನ ಎಂಬುದು ಶೃತಿಸಿದ್ಧ ನೋಡಾ । (೪-೧೫೯೬)

'ವಾಗ್ರಚನೆ' ಎಂದರೆ 'ಕೇವಲ ಮಾತುಗಳ ರಚನೆ'ಯೇ ಕಾವ್ಯ–'**ವಾಕ್ಯಂ ರಸಾತ್ಮಕಂ ಕಾವ್ಯಂ**' ಎನ್ನುವಲ್ಲಿಗೆ ಬಂದು ನಿಲ್ಲುವ ಸಂಸ್ಕೃತ ಅಲಂಕಾರಿಕರ ವಿಚಾರಗಳಿಗಿಂತ ವಚನಕಾರರ ವಿಚಾರಗಳು ತೀರ ಭಿನ್ನವೆನಿಸುತ್ತವೆ. 'ವಾಗ್ರಚನೆ' ಅದು 'ವಚನಾನುಭವವಲ್ಲ' ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ ಸಿದ್ಧರಾಮ. 'ವಚನಾನುಭವ' ಎಂಬ ಮಾತನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ವಚನ ಎಂದರೆ ಕಾವ್ಯ. ಕಾವ್ಯವು 'ವಾಗ್ರಚನೆ'ಯಾದಾಗ, ಅದು ಕೇವಲ ಅಲಂಕಾರ, ವ್ಯಾಕರಣ, ಛಂದಸ್ಸು, ಅಷ್ಟಾದಶ

ವರ್ಣನೆ ಈ ಮುಂತಾದವುಗಳ ಕಸರತ್ತಾಗುತ್ತದೆಯೇ ವಿನಃ ಅಲ್ಲಿ ಅವಶ್ಯವಾಗಿ ಇರಬೇಕಾದ 'ಅನುಭಾವ'ದ ಕೊರತೆ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ 'ಕಾವ್ಯಾನುಭವ'ದ ಸಮೃದ್ಧತೆಯ ಕೊರತೆಯನ್ನು ಶರಣರು ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಿದ್ದಾರೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಸಿದ್ಧರಾಮರು ಕೇವಲ 'ವಚನ' ಎಂದು ಕರೆಯುವ ಬದಲಾಗಿ ಅದನ್ನು 'ವಚನಾನುಭವ' ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. 'ವಚನಾನುಭವ' ದಲ್ಲಿ 'ವಚೋ ನ' (ಮಾತು ಮೌನ) ಆಗಿರಬೇಕು. ಅಂದರೆ ಕೇವಲ ಮಾತಿನ ಮೆರವಣಿಗೆ, ಸಪ್ಪಳ, ದನಿ ಮಾತ್ರ ಕಾವ್ಯ ಆಗಿರಬಾರದು ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಅವರು ತಾಳುತ್ತಾರೆ. ಅಲ್ಲಿ ಶಬ್ದ ನಿಶಬ್ದವಾಗಿರಬೇಕು (ಮಾತು ಮೌನವಾಗಿರಬೇಕು)ಎಂಬುದು ಅವರ ಚಿಂತನೆಯಾಗಿದೆ. ಅತೀ ಮಾತಿನ ಮೆರವಣಿಗೆಯನ್ನೇ ಕಾವ್ಯವೆನ್ನುವುದನ್ನು ಅಲ್ಲಮಪ್ರಭುಗಳೂ ಒಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲ. ಕಾವ್ಯವೆನ್ನುವಲ್ಲಿ **'ಶಬ್ದ ನಾಚಿಕೆಯಿಂದಿರಬೇಕು'– 'ಅಕಟಕಟಾ ಶಬ್ದದ ಲಜ್ಜೆಯ ನೋಡಾ'(೨೬೪)** ಎಂದೆನ್ನುತ್ತಾರೆ ಪ್ರಭು. ಅಂದರೆ ಶಬ್ದದ ಮಿತಬಳಕೆಯನ್ನು ಅವರು ಒತ್ತಿಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಇದನ್ನೇ ಸಿದ್ಧರಾಮರು **'ವಚೋ ನ'** ಎಂಬ ಮಾತಿನ ಮೂಲಕ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತಾರೆ.

'ಶಬ್ದ ಮುಂದಾಗಿಸಿ, ಅರ್ಥ ಹಿಂದಾಗಿಸಿ (ಜೊತೆಯಾಗಿಸಿ)' ಅದನ್ನು ಕಾವ್ಯವೆಂದು ಕರೆಯುವ ಸಂಸ್ಕೃತ ಅಲಂಕಾರಿಕರು ಬಿಟ್ಟುಹೊರಡುವ ಮಹತ್ವದ ಸಂಗತಿಯೆಂದರೆ 'ತಿರುಳು'. ಅದನ್ನೇ 'ಅನುಭಾವ' ಎಂಬ ಮಾತಿನಿಂದ ವಚನಕಾರರು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಶರಣರು ಹೇಳುವ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ – ಕೇವಲ ಶಬ್ದ ಮತ್ತು ಅರ್ಥಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯವಿಲ್ಲ, ಬದಲಾಗಿ ಅಲ್ಲಿ 'ಅನುಭವ-ಅನುಭಾವ'ಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯದತೆ ಕೊಟ್ಟಿರುವುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. 'ಅನುಭವ-ಅನುಭಾವ'ವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಲು ಮಾತಿನ ಸಹಾಯ ಬೇಕು ಅಷ್ಟೆ. ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಕೇವಲ 'ವಚನ' ಎನ್ನುವ ಬದಲಾಗಿ 'ವಚನಾನುಭವ' ಎಂದು ಸಿದ್ಧರಾಮರು ಕರೆದಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಅಂದರೆ **'ವಚನ ಎನ್ನುವುದು ಕೇವಲ ಬರೀ ಮಾತಲ್ಲ, ಬರೀ ಅರ್ಥವಲ್ಲ ಅದು 'ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಮೈಪಡೆದು ನಿಂತ ಅನುಭವ-ಅನುಭಾವ'** ಎಂಬುದು ಶರಣರ ಅಭಿಮತವಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ **'ಅನುಭವವೆಂದರೆ ಲೋಕಜ್ಞಾನವೆಂದೂ ಅನುಭಾವವೆಂದರೆ ಲೋಕಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಅರಿವು ಕೂಡಿ ಆದ ಆಂತರಂಗಿಕ ಶಕ್ತಿಯೆಂದೂ ಭಾವಿಸಬೇಕು'**. ಇದು ಕಾವ್ಯದ ಮೂಲದ್ರವ್ಯ ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಕಾವ್ಯಸೃಜಿಸುವ ಶಕ್ತಿಯೂ ಆಗಿದೆ ಎಂಬುದು ವಚನಗಳಿಂದ ಮನದಟ್ಟಾಗುತ್ತದೆ.

'ವಚನದ ರಚನೆಯೆಂಬ ಮಾತಿನ ಬಣ್ಣದ ಪರಿಯಲ್ಲ ನೋಡಾ' (೨-೧೫೧೫)

'ಶಬ್ದ ಸಂಭ್ರಮದಲ್ಲಿ ಹಿಂದುಗಾಣರು ಮುಂದುಗಾಣರು
ತಮ್ಮ ತಾವರಿಯರು' (೨-೬೦೯)

'ಶಬ್ದ ಸಂಭ್ರಮದ ಮದವಳಿಯದೆ' (೨-೬೧೨)

ಈ ಮಾತುಗಳಿಂದ ಅಲ್ಲಮಪ್ರಭುಗಳ ವಿಚಾರ ಕೂಡ ಸಿದ್ಧರಾಮರಂತೆಯೇ ಇದೆ ಎಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯವೆಂಬುದನ್ನು 'ಮಾತಿನ ಬಣ್ಣದ ಬಗೆ' (ಪರಿ) ಎಂದೇ ಬಗೆದ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಅಲ್ಲಮಪ್ರಭುಗಳು ಬಹುತೇಕ ಕಡೆ ಅಲ್ಲಗಳೆಯುತ್ತಾರೆ. ಕೇವಲ 'ಶಬ್ದದ

ಸಂಭ್ರಮ' ಅದು ಕಾವ್ಯವಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದು ಮಹತ್ವದ ವಿಚಾರ. ಅದು ರಂಜನೆಯ ಸಂಗತಿಯಾಗಬಾರದು ಎಂಬುದು ಮಹತ್ವದ ಸಂಗತಿ.

ವಚನಾರ್ಥವನರಿದು ನುಡಿದಿಹೆನೆಂದರೆ
ರಚನೆಯ ರಂಜನೆಗೆ ಒಳಗಾಯಿತ್ತು (ಚೆನ್ನರಾಮೇಶ್ವರಲಿಂಗ,೯-೧೨೩೭)

ಅನಾಮಧೇಯ ವಚನಕಾರನ ಗಮನಾರ್ಹ ವಿಚಾರವಿದು. ವಚನ(ಶಬ್ದ)+ಅರ್ಥ (=ಕಾವ್ಯ) ಇವೆರಡನ್ನೇ ಅರಿತು ಹೇಳಲು ಹೊರಟರೆ- ಇಂತಹ ಕಾವ್ಯದ ರಚನೆಯ ಗುಣ ರಂಜನೆ ಮಾತ್ರ ಆಗುತ್ತದೆಂಬುದು ಇಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆ.

'**ರಮಣೀಯಾರ್ಥ ಪ್ರತಿಪಾದಕಃ ಶಬ್ದಃ ಕಾವ್ಯಂ**' ಎಂಬ ಸಂಸ್ಕೃತ ಆಲಂಕಾರಿಕರ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಚೆನ್ನಬಸವಣ್ಣನವರು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಬದಲಿಸಿ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ:

ಪದವು ಪದಾರ್ಥವು ಎಂಬರು
ಪದವಾವುದೆಂದರಿಯರು, ಪದಾರ್ಥವಾವುದೆಂದರಿಯರು
ಪದವೇ ಲಿಂಗ, ಪದಾರ್ಥವೇ ಭಕ್ತ (೩-೨೫೮)

'**ಪದವೇ ಲಿಂಗ**' ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಅಲ್ಲಮಪ್ರಭುಗಳ '**ಮಾತೆಂಬುದು ಜ್ಯೋತಿರ್ಲಿಂಗ**' ಎಂಬ ಮಾತು ವಿವರಣೆಯಂತಿದೆ. ಇಂತಹ ಮಾತನ್ನು ಚೆನ್ನಬಸವಣ್ಣನವರು –'**ಗೀತ ಮಾತೆಂಬ ಜ್ಯೋತಿ**' (**೩-೪೯**) ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ.

ಮುನ್ನಿನ ಆದ್ಯರ ವಚನ ಆ ಲಿಂಗದ ನಡೆ
ಆ ಲಿಂಗದ ನುಡಿ, ಆ ಲಿಂಗದಂತೆ (ಚೆ.ಬ.೩-೩೪೨)

ಎಂದು ಚೆನ್ನಬಸವಣ್ಣನವರು ಮಾತಿನ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅಂದರೆ ಮಾತು – ಲಿಂಗದ ನಡೆಯಾಗಿ, ಲಿಂಗದ ನುಡಿಯಾಗಿ ಕೊನೆಗೆ ಸ್ವತಃ ಲಿಂಗವಾಗಿ ನಿಲ್ಲುವ ಪರಿಯನ್ನು ಚೆನ್ನಬಸವಣ್ಣನವರು ವಿಸ್ತರಿಸಿ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಬಸವಣ್ಣನವರು ಶರಣರ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಲಿಂಗ ಕಾಣುವ ಪರಿಯನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಕೂಡಲ ಸಂಗನ ಶರಣರು ಮನದೆರದು ಮಾತನಾಡಿದರೆ
ಲಿಂಗವೇ ಕಾಣಬಹುದು (ಬಸವಣ್ಣ, ೧-೮೬೨)

ಇದನ್ನು ಸರಳಗೊಳಿಸಿದರೆ ಬಸವಣ್ಣನವರ ಇನ್ನೊಂದು ಮಾತು '**ನುಡಿಯು ಲಿಂಗ ಮೆಚ್ಚುವಂಥದಾಗಿರಬೇಕು**' ಎಂಬ ಅರ್ಥ ಬರುವಂತೆ ಇದೆ. ಇಂತಹ ಮಾತಿನ ಉದ್ದೇಶ '**ಮರ್ತ್ಯರ ಮನದ ಮೈಲಿಗೆಯ ಕಳೆಯಲೆಂದು**'(**೩-೪೯**) ಎಂಬ ವಿವರಣೆ ಚೆನ್ನಬಸವಣ್ಣನವರದು.

ಕಾವ್ಯವೆಂಬುದು ಹೇಗಿರಬೇಕು? ಎಂಬುದನ್ನು ಬಸವಣ್ಣನವರು ಸರಳವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇದರಿಂದ ವಚನಕಾರರ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತ ಅಲಂಕಾರಿಕರು ಹೇಳುವ ಕಾವ್ಯದ ವ್ಯಾಖ್ಯೆ ಸರಿಹೋಗಿಲ್ಲ ಎನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ಅಲಂಕಾರಿಕರು ಒತ್ತುಕೊಡುವ

ಶಬ್ದ ಮತ್ತು ಅರ್ಥಗಳು–'ಅನುಭವ–ಅನುಭಾವ'ವನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸಲು ಬೇಕಾಗುವ ಸಹಾಯಕಗಳು; ಅವೇ ಸ್ವತಃ ಕಾವ್ಯವಾಗಲಾರವು.

ಈಗ ಮತ್ತೆ ಮುಂದಿನ ಪ್ರಶ್ನೆಯೆಂದರೆ, ಕಾವ್ಯವಾಗುವ 'ಅನುಭವ–ಅನುಭಾವ'ದ ಮೂಲ ಯಾವುದು? ಅರ್ಥವು ಮಾತಿನ ಉತ್ಪನ್ನ, ಮಾತು –ಅರ್ಥಗಳು 'ಅನುಭವ–ಅನುಭಾವ'ದ ಉತ್ಪನ್ನ. 'ಅನುಭವ–ಅನುಭಾವ'ವು ಕವಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಉತ್ಪನ್ನ. ಈ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವೆಂಬ ಸಂದರ್ಭದ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲದೆ– ಕಾವ್ಯಸ್ವರೂಪ ಪೂರ್ತಿಯಾಗಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಅದನ್ನೂ ವಚನಕಾರರ ಮಾತಿನಲ್ಲಿಯೇ ನಾವು ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿ ನಮಗೆ ಬಸವಣ್ಣನವರ ಒಂದು ವಚನ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ.

ನುಡಿದರೆ ಮುತ್ತಿನ ಹಾರದಂತಿರಬೇಕು
ನುಡಿದರೆ ಮಾಣಿಕ್ಯದ ದೀಪ್ತಿಯಂತಿರಬೇಕು
ನುಡಿದರೆ ಸ್ಫಟಿಕದ ಸಲಾಕೆಯಂತಿರಬೇಕು
ನುಡಿದರೆ ಲಿಂಗಮೆಚ್ಚಿ ಅಹುದಹುದೆನಬೇಕು
ನುಡಿಯೊಳಗಾಗಿ ನಡೆಯದಿದ್ದಡೆ
ಕೂಡಲಸಂಗಮದೇವನೆಂತೊಲಿವನಯ್ಯಾ? (ಬ.೧-೮೦೩)

'ನುಡಿ'–ಮುತ್ತಿನ ಹಾರದಂತೆ, ಮಾಣಿಕ್ಯದ ದೀಪ್ತಿಯಂತೆ, ಸ್ಫಟಿಕದ ಸಲಾಕೆಯಂತೆ ಕೆಲಸ ಮಾಡುವಂತಹದು. ಇಂತಹ ಅದ್ಭುತ–ಹೊಳಪು, ಅಂತಃಶಕ್ತಿ ನುಡಿಯಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ. ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚೆಂದರೆ ಅದು ಕೇಳುಗರಲ್ಲಿ ಶಿವನಿದ್ದರೆ, ಆತನೂ ತಲೆದೂಗುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ (ನುಡಿದರೆ ಲಿಂಗ ಮೆಚ್ಚಿ ಅಹುದಹುದೆನಬೇಕು). ಅಂದರೆ ಮಾತಿನ ಶಕ್ತಿ ಎಂತಹದಿರುತ್ತದೆ ಎಂದರೆ– ಅದನ್ನು ಕೇಳುವವ ದೇವರಾಗಿದ್ದರೂ, ಅವನನ್ನೂ ತನ್ನ ಪ್ರಭಾವದಡಿ ತಲೆದೂಗುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಇದು 'ಕಾವ್ಯಶಬ್ದ'ದ ಪ್ರಭಾವದ ಪರಿ. ಆದರೆ 'ನುಡಿಯೊಳಗಾಗಿ ನಡೆಯದಿದ್ದರೆ ಕೂಡಲಸಂಗಮದೇವ ನೆಂತೊವನಯ್ಯಾ?' ಎಂಬುದು ಇಲ್ಲಿಯ ಮುಖ್ಯ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಅಂದರೆ ತಲೆದೂಗುವಂತೆ ಬಣ್ಣದ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಹೊಸೆಯುವುದು ಬೇರೆ, ಮನಸಾ ಒಲಿಯುವಂತೆ ಮಾಡುವುದು ಬೇರೆ. ದೇವರು ಮಾತಿಗೆ ತಲೆದೂಗುವುದು ಬೇರೆ, ಆತ ಒಲಿದು ಬರುವುದು ಬೇರೆ. ದೇವರು ಒಲಿದುಬರಬೇಕೆಂದರೆ 'ನುಡಿ ಮತ್ತು ನಡೆ' ಒಂದಾಗಬೇಕು ಎಂಬ ಮಾತು ಮುಖ್ಯ. ನುಡಿ ಅರ್ಥಾತ್ 'ಕಾವ್ಯಶಬ್ದ' ಕೇವಲ ಅರ್ಥ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಿಕೊಂಡರೆ ಸಾಲದು, ಅದು 'ಸಂದರ್ಭ ಸಾಧ್ಯತೆ'ಯನ್ನು ಅರ್ಥಾತ್ 'ನುಡಿವವನ ನಡೆ ಎಂಬ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ'ದ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಇದನ್ನೇ ಅಲ್ಲಮಪ್ರಭುಗಳು 'ಮಾತೆಂಬುದು ಜ್ಯೋತಿರ್ಲಿಂಗ' ಎಂದಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಮಾತು ಕೇವಲ ಅರ್ಥವತ್ತಾಗಿದ್ದರೆ ಸಾಲದು, ಅದು ಸ್ವತಃ 'ಲಿಂಗ'ವಾಗಬೇಕು. ಅಂದರೆ ನುಡಿದಂತೆ ನಡೆದವ 'ಲಿಂಗ' ಎನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ; ಆ ನುಡಿ ಸ್ವತಃ ತಾನೇ ಆದಾಗಿನ ಸ್ಥಿತಿ ಅದು.

ಈ 'ನುಡಿ'ಯು ನುಡಿದವನ ಉತ್ಪನ್ನ ಮಾತ್ರ. ಅದು ಅರ್ಥವತ್ತಾಗಿ, ಸುಂದರವಾಗಿ, ರಸ ಧ್ವನಿ ಅಲಂಕಾರ ವಕ್ರೋಕ್ತಿ ಔಚಿತ್ಯ ಹೀಗೆ ಏನೆಲ್ಲ ಕೂಡಿಯೂ ಮುತ್ತಿನ ಹಾರದಂತೆ,

ಮಾಣಿಕ್ಯದ ದೀಪ್ತಿಯಂತೆ ಸ್ಪಟಿಕದ ಸಲಾಕೆಯಂತೆ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡಬಹುದು. ಇಂತಹ ನುಡಿ - ಕೇವಲ ಮಾನವರನ್ನಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ಶಿವನನ್ನು ಕೂಡ ತಲೆದೂಗಿಸುವಂತೆ ಮಾಡಿದರೂ ಅದು ನಿರರ್ಥಕವೇ ಎನ್ನುವುದು ಇಲ್ಲಿಯ ಭಾವ. ಏಕೆಂದರೆ ತಲೆದೂಗುವುದು ಆಸ್ವಾದದ-ಆನಂದದ ಸ್ಥಿತಿ, ಒಲಿದು ಒಂದುಗೂಡುವುದು ಬದುಕಿನ ಪರಿ. ಅಂದರೆ ಕಾವ್ಯವೆಂಬುದು ಕೇವಲ ಶಬ್ದ ಮತ್ತು ಅರ್ಥಗಳ ಸಂಯೋಗದಿಂದ ಮುಗಿಯುವುದಿಲ್ಲ, ಅಲ್ಲಿ ಕವಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವೆಂಬ ಸಂದರ್ಭದ ಸಂಬಂಧ ಹೊಸೆದುಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಆಗ ಕಾವ್ಯ ಸ್ವರೂಪದ ಚರ್ಚೆ ಬದುಕಿನ ('ಅನುಭವ-ಅನುಭಾವ'ದ) ಜೊತೆ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಬೆಸೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಸಾಧ್ಯತೆ ತೆರೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಈ ಮುಖ್ಯ ಕೆಲಸವನ್ನೇ ಸಂಸ್ಕೃತ ಅಲಂಕಾರಿಕರು ನಿರ್ಲಕ್ಷಿಸಿ, ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಕೇವಲ 'ಬಣ್ಣದ ಮಾತಿನ ಪರಿ' ಎಂಬಂತೆ ಗ್ರಹಿಸಿದ್ದರಿಂದ ಅದರ ನಿಜಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಹೇಳಲು ಅವರಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗಿಲ್ಲವೆಂದೇ ಹೇಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಒಂದರ ಹುಟ್ಟಿಗೆ ಒಂದು ಸಂದರ್ಭ-ಗರ್ಭ ಅವಶ್ಯ. ಇಲ್ಲಿ ಅಕ್ಷರ ಮೂಲದ ಕಾವ್ಯ ಹುಟ್ಟಲು 'ಕವಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ' ಒಂದು ಸಂದರ್ಭವಾಗಿ ಕೆಲಸಮಾಡುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿಯೇ ಲಿಖಿತಮೂಲದ ಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುವಾಗ ಪಂಪನ ಕಾವ್ಯ, ರನ್ನನ ಕಾವ್ಯ, ಕುವೆಂಪು ರಾಮಾಯಣ, ವಾಲ್ಮೀಕಿ ರಾಮಾಯಣ ಎಂದು ನಾವು ಕರೆಯುವುದು. ಅಂದರೆ ಆಯಾ ಕವಿ ಕಂಡರಿಸಿದ ಕಥೆಗಳು ಅವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಅವನ್ನು ಸೃಜಿಸಿದ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಇಟ್ಟ ಅರ್ಥಗಳು ಕವಿಯವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಇಂತಹ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಹೃದಯನ ಕೆಲಸವೆಂದರೆ– ಕಾವ್ಯ ಓದಿ, ಅಂದರೆ ಕವಿಯ ಶಬ್ದದ ಸಹಾಯದಿಂದ ಒಳಗಿರುವ ಕವಿಯ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಅರಿಯುವುದು. ಅಂದರೆ ಅವನ ಭಾಷೆಯ ಮೂಲಕವಾಗಿ ಅವನಿಡಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಅರಿಯಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುವುದು. ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಅವನಿಗೆ ಸಹೃದಯ ಎಂದರೆ 'ಕವಿಯ ಹೃದಯಕ್ಕೆ ಸಮಾನವಾದ ಹೃದಯವುಳ್ಳವ' ಎಂದು ಕರೆಯುವುದು. ಅಂದರೆ ಸಹೃದಯನ ಕೆಲಸ ಕವಿಯ ಕಾವ್ಯ(ಶಬ್ದ) ಓದುವ ಮೂಲಕ ಕವಿಯ ಮನಸ್ಸಿನ ಆಳ ಅಗಲಗಳನ್ನು (ಅನುಭವ-ಅರ್ಥಗಳನ್ನು) ಗುರುತಿಸುವುದು. ಇದು ಜಗತ್ತಿನ ಯಾವುದೇ ಬರಹಮೂಲದ ಕಾವ್ಯದ ಸಂಗತಿ ಎನಿಸುತ್ತದೆ.

'ಕವಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ' (ಅನುಭವ)ವೆಂಬ ಸಂದರ್ಭದ ಕೂಸಾದ ಶಿಷ್ಟಕಾವ್ಯದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಮಾಧ್ಯಮ -ಶಬ್ದ ಮತ್ತು ಅರ್ಥಗಳೇ ಆಗುತ್ತವೆ. ಕವಿ ಹೊಸೆದ 'ಕಾವ್ಯಶಬ್ದ' ಎಂಬ ದಾರದ ಸಹಾಯದಿಂದ ಪುನಃ ಕವಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ (ಮನಸ್ಸು)ವೆಂಬ ಸಂದರ್ಭದ ಆಳವನ್ನು ಹೊಕ್ಕು, ಶೋಧಿಸಬೇಕಾದುದು ಅವನಿಟ್ಟ ಜ್ಞಾನಾನುಭವದ ಅರ್ಥದ ಗುಟ್ಟನ್ನು. ಅಂದರೆ ಒಂದು ಕಾವ್ಯದ ಮುಖ್ಯ ದೃಷ್ಟಿಯೇ ಕವಿಯಾಗುತ್ತಾನೆ. ಆ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿಯ ಸಾಮಾಜಿಕ ರಾಜಕೀಯ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಹೀಗೆ ಯಾವುದೇ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಅರಿಯಲು ಕವಿಯ ಮನೋಧರ್ಮವೇ ಮೂಲಕಾರಣವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಕವಿ ಬದುಕಿದ ಪ್ರದೇಶ,ಕಾಲ, ಸಮಾಜ, ಸಂಸ್ಕೃತಿ-ಧರ್ಮಗಳು ಅವನ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಹಿಡಿದು ಆಳಿರುತ್ತವೆ, ಮತ್ತು ಆತ ಬರೆಯುವ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಇವೆಲ್ಲ ಸ್ಥಾನಪಡೆದಿರುತ್ತವೆ. ಹೀಗಾಗಿಯೇ ಪಂಪನ ಭಾರತ , ಕುಮಾರವ್ಯಾಸನ ಭಾರತಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತವೆ. ಒಂದು ಪಂಪನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಮುದ್ರೆಯೊತ್ತಿಕೊಂಡದ್ದು , ಇನ್ನೊಂದು

ಕುಮಾರವ್ಯಾಸನ ಮುದ್ರೆಯೊತ್ತಿಕೊಂಡದ್ದು. 'ಕವಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ'ದಿಂದ ಹೊರಡುವ ಕಾವ್ಯದ ಶೋಧ ಪುನಃ ಕವಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಕ್ಕೇ ಬಂದು ಸೇರುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಲಿಖಿತ ಮೂಲದ ಕಾವ್ಯದ ಸ್ವರೂಪ ಅರಿಯುವಲ್ಲಿ ಕವಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವೇ ಕಾವ್ಯದ ಸಂದರ್ಭವಾಗಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಒಂದು ಕಾವ್ಯದ ಸ್ವರೂಪ ಅರಿಯುವುದೆಂದರೆ ಅದರ ಸಂದರ್ಭದ ಸ್ವರೂಪ ಅರಿತಂತೆಯೇ ಆಗುತ್ತದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸಕರು ಈ ಮಹತ್ವದ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಗುರುತಿಸದೇ ಕೇವಲ ಶಬ್ದ ಮತ್ತು ಅರ್ಥಗಳಿಗೇ ಸೀಮಿತರಾಗುತ್ತಾರೆ.

ಜನಪದ ಕಾವ್ಯ ಸಂದರ್ಭದ ಕೂಸು :

ಶಿಷ್ಟಕಾವ್ಯವಾಗಿರಬಹುದು ಜನಪದ ಕಾವ್ಯವಾಗಿರಬಹುದು- ಎಲ್ಲವೂ ಸಂದರ್ಭದ ಕೂಸುಗಳೇ. ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿರುವುದು ಈ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ. ಶಿಷ್ಟಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ 'ಕವಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವೇ ಸಂದರ್ಭ'ವಾಗುವುದರಿಂದ ಅಲ್ಲಿ ಕವಿಯ ಅನುಭವ ಮತ್ತು ಅವನ ಮಾತಿನ ಅರ್ಥದ ಪರಿಕರಗಳು ಮುಖ್ಯವೆನಿಸುತ್ತವೆ. ಜನಪದ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ-ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವೆಂಬ ಸಂದರ್ಭ ಕಾರಣವಾಗದೆ, ಇಲ್ಲಿ 'ಸಮೂಹ ಸಂದರ್ಭ'(ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂದರ್ಭ)ಗಳು ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತವೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಇಲ್ಲಿ 'ಕವಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವೆಂಬ ಸಂದರ್ಭ' ಗೌಣವಾಗಿ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಅನುಭವ ಮತ್ತು ಶಬ್ದ-ಅರ್ಥದ ಪರಿಕರಗಳು ಹಿಂದಾಗಿ ನಿಂತು,'ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂದರ್ಭ' ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಸಂಗತಿಗಳು ಮುಂದಾಗಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತವೆ.

'ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂದರ್ಭ'ದ ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣವೆಂದರೆ ಸಮೂಹದ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವುದು. ಅಂದರೆ ಜನಪದಕಾವ್ಯ ಸಮೂಹ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಂದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಒಮ್ಮೆಗೆ ಹಲವಾರು ಜನ ಕೂಡಿ ಒಂದು ಕಾವ್ಯ, ಕಥೆ ಸೃಜಿಸುತ್ತಾರೆಂದು ಅರ್ಥವಲ್ಲ. ಯಾವಾಗಲೂ ಒಂದರ ಸೃಷ್ಟಿ ಒಬ್ಬನಿಂದಲೇ ಆಗುವುದು. ಆದರೆ ವೈಯಕ್ತಿಕ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡವ್ಯಕ್ತಿ ತನ್ನಸೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ವೈಯಕ್ತಿಕವಾಗಿಸಿಕೊಂಡುಬಿಡುತ್ತಾನೆ. ಇದು ಶಿಷ್ಟಕಾವ್ಯದ ಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಸಾಮಾನ್ಯ ಕ್ರಿಯೆ. ಆದರೆ ಸಮೂಹದ ಪ್ರಜ್ಞೆವುಳ್ಳ ವ್ಯಕ್ತಿ, ತನ್ನ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಅನಿಸಿಕೆಗಿಂತ 'ಸಮೂಹದ ಬಾಯಿ'ಯಾಗಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಈತನ ಸೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಸಮೂಹವು ಒಂದು ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬಳಸುವಾಗ ಅದು 'ಯಾರದೋ ಸೃಷ್ಟಿ' ಎಂಬ ಭಾವವಿಲ್ಲದೆ ಸ್ವೀಕರಿಸಿ ಬಳಸುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಬದಲಾವಣೆಗೆ ಅವಕಾಶ ಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತದೆ. ಪ್ರಯೋಗ ಹೆಚ್ಚಾದಂತೆ ಮೂಲದ ಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಸಮೂಹದ ತಿದ್ದುಪಡಿಗಳು, ಬದಲಾವಣೆಗಳು ಸೇರುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತವೆ. ಇಲ್ಲಿಯ ಕವಿಯ ದೃಷ್ಟಿ ವೈಯಕ್ತಿಕವಾಗಿ ಬಲಿತು ನಿಲ್ಲದೆ, ಸಮೂಹದ ದೃಷ್ಟಿಯೇ ಇವನನ್ನು ಹಿಡಿದು ಆಳುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇದಕ್ಕೆ ತದ್ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ಶಿಷ್ಟನೊಬ್ಬನ ದೃಷ್ಟಿಯು ಶಿಕ್ಷಣ ಮತ್ತು ನಗರಜೀವನದ ಸಂಪರ್ಕದಿಂದಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತೀಕರಣಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಅವನದೃಷ್ಟಿ ಬಲಿತು, ಸ್ವಂತ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ಹೊಂದುವ, ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುವ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ತನ್ನ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯನ್ನು, ಹಿಡಿತವನ್ನು ಈತ ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡಿರುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಶಿಷ್ಟದೃಷ್ಟಿಗೂ ಸಮೂಹದೃಷ್ಟಿಗೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ವಿಶಿಷ್ಟ ದೃಷ್ಟಿಗಳೇ ಆಯಾ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಕಲೆಗಳ ಸೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಹಿಡಿದು ಆಳುತ್ತವೆ, ಸಂದರ್ಭ(ಗರ್ಭ)ಗಳಾಗಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತವೆ.

ಈಚೆಗೆ ಅಲ್ಪ ಅಕ್ಷರಜ್ಞಾನ ಪಡೆದವರಿಂದ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುವ ಕೆಲ ಹೊಸ ಜನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಕರ್ತರ ಹೆಸರುಗಳು ಕಾಣುತ್ತವೆ. ಗೀಗೀ ಮೋಹರಂ ದೊಡ್ಡಾಟ ಈ ಮುಂತಾದ ಹೊಸ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಅಕ್ಷರಜ್ಞಾನ ದಾಖಲೆಗೆ ಮಾತ್ರ ಅನುಕೂಲವಾಗುತ್ತಿದೆ. ಮತ್ತೆ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಬದಲಾವಣೆಗಳಂತೂ ನಿರಂತರವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತವೆ. ಇಲ್ಲಿ ನೆನಪಿಡಬೇಕಾದ ಸಂಗತಿಯೆಂದರೆ, ಇಂಥವರಲ್ಲಿ ದೃಷ್ಟಿ ಬಲಿಯದೆ ಮತ್ತೆ ಅವರು ಸಮೂಹದ ದೃಷ್ಟಿಯೇ ಹೊಂದಿರುವುದು. ಹೀಗಾಗಿ ಲಿಖಿತದ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡರೂ ಕವಿಯ ಸಾಮೂಹಿಕ ದೃಷ್ಟಿ ಅವನ ಕೃತಿಯನ್ನು ಜನಪದ ಕೃತಿಯಾಗಿಸಿಯೇ ಇಟ್ಟಿರುತ್ತದೆ.

ಶಿಷ್ಟಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಕವಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವೆಂಬ ಸಂದರ್ಭದ ಮೂಲಕ ಹೊರಹೊಮ್ಮುವ ಅವನ ಅನುಭವದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಶಬ್ದ-ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಸುಂದರಗೊಳಿಸುವ, ಪರಿಣಾಮಕಾರಿ ಯಾಗಿಸುವ ಕೆಲಸದಲ್ಲಿ- ಅಲಂಕಾರ ರೀತಿ ಔಚಿತ್ಯ ವಕ್ರೋಕ್ತಿ ಧ್ವನಿ ರಸಗಳು ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಅಲ್ಲಿ ಶಬ್ದಾರ್ಥಗಳು ಪ್ರಯೋಗಗೊಳ್ಳುವುದೇ ಈ ಎಲ್ಲ ಸಂಗತಿಗಳ ಜೊತೆ ಗೂಡಿಯೇ. ಹಾಗೆಯೇ ಜನಪದ ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಯೋಗಗೊಳ್ಳುವುದು- ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂದರ್ಭದ ಮೂಲಕ. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಆ ಸಂದರ್ಭವೊದಗಿಸುವ ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಸಂಗೀತ(ಸೊಬಗು) ಗಳಿಂದ. ಆಯಾ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ - ಹಾಡು ಕಥೆ ಒಗಟು ಒಡಪು ಗಾದೆಗಳು ಸಂದರ್ಭದ ತಿರುಳಿನಿಂದ ಸೃಷ್ಟಿಗೊಂಡು ಅಲ್ಲಿಯ ಸೊಬಗಿನಲ್ಲಿ ಸುಂದರವೆನಿಸುತ್ತವೆ ಮತ್ತು ಪರಿಣಾಮ ಕಾರಿಯಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಆದುದರಿಂದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಯ ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಸಂಗೀತದ (ಸೊಬಗಿನ) ಪರಿಕರಗಳು ಜನಪದಸಾಹಿತ್ಯದ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ , ಅದರ ಸ್ವರೂಪ ಅರಿಯುವಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವೆನಿಸುತ್ತವೆ. ಇಲ್ಲಿ ಸಂದರ್ಭದ ವಸ್ತು, ಸಂಗೀತ(ಸೊಬಗು)ಗಳು ಮುಂದಾಗಿ ಶಬ್ದ ಮತ್ತು ಅರ್ಥಗಳು ಹಿಂದೆ ಜೊತೆಯಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಶಿಷ್ಟಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಾದರೆ ಶಬ್ದ ಮತ್ತು ಅರ್ಥಗಳು ಮುಂದಾಗಿ ಸಂದರ್ಭ (ಕವಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ) ಹಿಂದಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಜನಪದ ಕಾವ್ಯವು ಯಾವುದೋ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸಹಜವಾಗಿ ಮೈತಳೆದಿರುವುದನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಆಯಾ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ (Cotext) ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ವಿಷಯ (Matter) ಈ ಕಾವ್ಯದ ವಸ್ತುವಾಗಿ (Text) ಬಿಡುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಸಂದರ್ಭ ಈ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಎಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ನಿಯಂತ್ರಿಸುತ್ತದೆಂದರೆ, ಅದರ ಭಾವ, ಲಯ, ತಾಳ, ಧಾಟಿ, ರೂಪ, ಛಂದಸ್ಸು ಭಾಷೆ- ಹೀಗೆ ಜನಪದ ಹಾಡಿನ ಸಂಪೂರ್ಣ ಸ್ವಾಮ್ಯತ್ವದ ಮೇಲೆ ಅದು ತನ್ನ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬೀರುತ್ತದೆ. ಆ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ತನ್ನದಾಗಿಸಿ ಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಈ ರೀತಿಯಿಂದ ಜನಪದ ಕಾವ್ಯರೂಪಗಳು ಒಂದು ಗೊತ್ತಾದ ಸಂದರ್ಭದ ಮುದ್ರೆಯೊತ್ತಿಸಿಕೊಂಡು, ಆ ಸಂದರ್ಭದ ಕೂಸುಗಳಾಗಿ ಬಿಡುತ್ತವೆ. ಇದು ಜನಪದ ಕಾವ್ಯದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವೂ ಹೌದು, ಮಿತಿಯೂ ಹೌದು.

ಲಾಲಿಗಳಲ್ಲಿ ಮಗುವಿನ ಗುಣಗಾನವಿರುವದು, ಹಂತಿಯ ಹಾಡುಗಳಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಎತ್ತುಗಳ ಒಕ್ಕಲುತನದ ವರ್ಣನೆ ಇರುವುದು, ರಿವಾಯತಗಳಲ್ಲಿ ಕರ್ಬಲಾದ ವಿಷಯ, ಮದುವೆ ಹಾಡುಗಳಲ್ಲಿ ಮದುವೆಯ ಆಚರಣೆ, ಮದುಮಕ್ಕಳ, ಬೀಗರು-ನೆಂಟರ ವಿಷಯಗಳಿ ರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಜೊತೆಗೆ ಅಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಕ್ರಿಯೆ- ಕಾವ್ಯದ ಭಾವ, ಲಯ,

ತಾಲ, ಧಾಟಿ, ಛಂದಸ್ಸು, ಭಾಷೆ, ರೂಪ ಮುಂತಾದ ಪರಿಕರಗಳನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸುವುದನ್ನು ಕಾಣತ್ತೇವೆ. ಕುಟ್ಟುವಾಗಿನ ಒನಕೆ ಪೆಟ್ಟು, ಬೀಸುವಾಗಿನ ತಿರುಗುವ ಗತಿ, ರಿವಾಯತದಲ್ಲಿಯ ಹೆಜ್ಜೆಯ ಗತ್ತು ಮುಂತಾದವೆಲ್ಲ ಆಯಾ ಸಂದರ್ಭದ ಹಾಡಿನ ಧಾಟಿ, ಲಯಗಳ ಮೇಲೆ ಸಾಧಿಸುವ ಹಿಡಿತ, ಮಾಡುವ ಪರಿಣಾಮ ಬಹುಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ನಾವೇಕೆ ಹೋಳಿ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತ ಎಣ್ಣೆ ಹಚ್ಚುವ ಮದುವೆಯ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಜರುಗಿಸುವುದಿಲ್ಲ? ಡೊಳ್ಳಿನ ಜೊತೆಗೆ ರಿವಾಯತ ಹಾಡುಗಳನ್ನು, ಕೋಲಾಟದಲ್ಲಿ ಹಂತಿಯ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಹಾಡುವುದಿಲ್ಲ ಎಂದರೆ- ಆ ಹಾಡಿಗೆ ಭಿನ್ನವಾದ ಸಂದರ್ಭ ಸರಿಹೋಗುವುದಿಲ್ಲ ಎಂದು.

ಒಂದು ಸಲ ಒಂದು ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಹಾಡು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿತೆಂದರೆ ಆ ಸಂದರ್ಭವು ತನ್ನಲ್ಲಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವ ಹಾಡಿನ ಹುಟ್ಟಿನ ಮೇಲೆ ಮತ್ತು ಬಳಕೆಯ ಮೇಲೆ ಹೊಂದುವ ನಿಯಂತ್ರಣದಷ್ಟೇ ಬಲವಾದ ನಿಯಂತ್ರಣವನ್ನು ಅಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಹಾಡು ಆ ಸಂದರ್ಭದ ಮೇಲೆ ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಹಾಡಿಲ್ಲದೆ ಶೋಬಾನೆಯಿಲ್ಲ, ಹಾಡದಿದ್ದರೆ ಕೋಲಾಟ ಇಲ್ಲ, ಹಾಡದಿದ್ದರೆ ಹಂತಿ ಇಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಹಾಡು ಆ ಸಂದರ್ಭದ ಒಂದು ಅನಿವಾರ್ಯ ಅಂಗವಾಗಿ ಬಿಟ್ಟಿರುತ್ತದೆ.

ಜನಪದ ಕಾವ್ಯ ಹುಟ್ಟು ಪಡೆಯುವ ಈ ಎಲ್ಲ ಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನು ಎರಡು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ವಿಂಗಡಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ: ೧. ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂದರ್ಭ, ೨. ದುಡಿತದ ಸಂದರ್ಭ. ದುಡಿತವು ಕೂಡ ಮನುಷ್ಯನ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೇ ಸಂಬಂಧಪಡುವುದರಿಂದ ಈ ಎರಡೂ ಗುಂಪುಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಿ 'ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂದರ್ಭ'ವೆಂದರೆ ಸಾಕು. ಇದನ್ನು ಹಿಂದೆಯೇ ಹೇಳಿದೆ. ಈಗ ಪರಿಚಯವಾಗುವವರೆಗೆ ಮಾತ್ರ ಈ ಎರಡು ಹೆಸರುಗಳನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಬಳಸಲಾಗುವುದು.

ಜನಪದರಿಗೆ ಮನರಂಜನೆಗಾಗಿ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ವೇಳೆ ದೊರೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ಅನಿವಾರ್ಯತೆಯಿಂದಾಗಿ ಅವರು ತಾವು ತೊಡಗಿದ-ದುಡಿತದ ಅಥವಾ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಯೇ ಸಂತೋಷವನ್ನು ಪಡೆಯಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ದುಡಿಯುವಾಗ ಅಥವಾ ಆಚರಣೆಗಳಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದಾಗ, ಆಯಾ ದುಡಿಮೆಯ ಮತ್ತು ಆಚರಣೆಯ ಒಂದು ಭಾಗವಾಗಿ ಹಾಡು ಮೂಡಿಬಂದಿತು. ಹೀಗೆ ಮೂಡಿಬಂದ ಹಾಡು – ಕಾವ್ಯ ಆ ಸಂದರ್ಭದ ಕೂಸಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿತು. ಅದು ಜನಪದರಿಗೆ ಖುಷಿ ಕೊಡುವ ಸಂಗತಿಯೂ ಆಯಿತು.

'ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂದರ್ಭ' ಎನ್ನುವಾಗ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಆಚರಣೆ ಮತ್ತು ಧಾರ್ಮಿಕ ಮನೋಭಾವನೆಯ ಸ್ಪರ್ಶವುಳ್ಳ ಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನು ಗಮನಕ್ಕೆ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಬಹುದಾಗಿದೆ. ಹೆಣ್ಣುಮಕ್ಕಳ ಪಾತ್ರ ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ಕಾಣಿಸುವ ಶುಭಕಾರ್ಯದ ಸಂದರ್ಭಗಳು (ಮೈನೆರೆದ, ಮದುವೆ, ಶೋಬಾನ,ಕುಪ್ಪಸ, ಜೋಗುಳ) ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತವೆ. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ಹಬ್ಬಹರಿದಿನ,ಜಾತ್ರೆ- ಉತ್ಸವಗಳಂಥ ಸಂದರ್ಭಗಳು. ಈ ಎಲ್ಲ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ತೀರ ವೈವಿಧ್ಯಮಯವಾದ ಛಂದಸ್ಸಿನ ರೂಪಗಳು ಹುಟ್ಟುಪಡೆಯುತ್ತವೆ. ಈ ಸಂದರ್ಭಗಳು ತೀರ ಗಂಭೀರ ಸ್ವರೂಪದವುಗಳಾದ್ದರಿಂದ ಆಯಾ ಸಂದರ್ಭವೊದಗಿಸುವ ವಿಷಯಗಳೇ ಅಲ್ಲಿ ಹಾಡಾಗಿ ಹರಿಯುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಮದುವೆಯ

ವಿವಿಧಬಗೆಯ ಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ, ಎಣ್ಣೆ ಹಚ್ಚುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಮದುಮಕ್ಕಳೇ ಆ ಸಂದರ್ಭದ ವಿಶೇಷ ಸಂಗತಿಗಳಾಗಿರುತ್ತಾರೆ. ಹಾಡುಗಳು ಅವರನ್ನೇ ಕುರಿತು ಒರೆಯುತ್ತವೆ. ಐರಾಣಿ– ಕುಂಬಾರ ಮನೆಯಿಂದ ಹೊಸ ಗಡಿಗೆ ಸಾಮಾನುಗಳನ್ನು ತರುವ ಸಂದರ್ಭವಾದುದರಿಂದ ಕುಂಬಾರ ಮತ್ತು ಅವರ ಗಡಿಗೆಗಳೇ ಐರಾಣಿ ಹಾಡುಗಳ ಮುಖ್ಯಸಂಗತಿಗಳಾಗುತ್ತವೆ. ಕುಪ್ಪಸದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಚೊಚ್ಚಿಲ ಬಸುರಿಯೇ ಮುಖ್ಯವ್ಯಕ್ತಿಯಾದುದರಿಂದ ಬಸುರಿ ಹೆಣ್ಣಿನ ಹಲವಾರು ಬಗೆಯ ಬಯಕೆಗಳ, ಉಡುಗೆ–ತೊಡುಗೆಗಳ ವರ್ಣನೆಗಳು ಮಾತ್ರ ಅಲ್ಲಿ ಕಾಣಸುತ್ತದೆ. ಹೀಗೇ ಹಬ್ಬಹರಿದಿನಗಳ ಪ್ರಮುಖ ಸಂಗತಿಗಳೇ ಆಯಾ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುವ ಹಾಡುಗಳಿಗೆ ವಸ್ತುವನ್ನೊದಗಿಸುತ್ತವೆ.

ಜನಪದರದು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ದುಡಿಮೆಯ ಬದುಕು. ಮುಂಜಾನೆ ಎದ್ದರೆ ಸಾಕು ಕೆಲಸಗಳು ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತವೆ. ಸುದೀರ್ಘವಾದ ವೇಳೆ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುವ ದುಡಿಮೆಯ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ, ಮಾನವನ ಕಂಠಧ್ವನಿಗಿಂತ ಕಡಿಮೆ ಧ್ವನಿ ಹೊರಡುವ ಹಾಗೂ ಆ ಧ್ವನಿ ಲಯಬದ್ಧವಾಗಿರುವ ಕೆಲಸದ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಡುಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಬೀಸುವ, ಕುಟ್ಟುವ, ತೊಟ್ಟಿಲು ತೂಗುವ, ಗೂಡು ಮುರಿಯುವ, ಕಳೆ ಕೀಳುವ; ಹಂತಿ, ಮಟ್ಟಿ ನೇಗಿಲು, ‐ಕುಂಟೆ, ಚಕಡಿ– ಹೊಡೆಯುವ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಡುಗಳು ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ.

ಇಲ್ಲಿ ಉದಾಹರಣೆಗಾಗಿ ತ್ರಿಪದಿ ಸೃಷ್ಟಿಗೊಳ್ಳುವ ದುಡಿತದ ಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಜನಪದದ ಎರಡು ದುಡಿತದ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ತ್ರಿಪದಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ಪ್ರಯೋಗಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ತಾನೇ ಪದವೆಂದು, ಹಾಡು ಎಂದು ಕರೆಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲಿ ಅದು ತನ್ನಷ್ಟಕ್ಕೆ ತಾನು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಅಸ್ತಿತ್ವ ಹೊಂದಿದ್ದು– ಸ್ವತಂತ್ರವಾದ ಅರ್ಥ ಮತ್ತು ವಿವರಣೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಅಂತಹ ಎರಡು ಸಂದರ್ಭಗಳೆಂದರೆ – ಬೀಸುವ ಸಂದರ್ಭ ಮತ್ತು ಹಂತಿಯ ಸಂದರ್ಭ. ಒಂದು ಹೆಣ್ಣುಮಕ್ಕಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟ ಸಂದರ್ಭವಾದರೆ, ಇನ್ನೊಂದು ಗಂಡುಮಕ್ಕಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟ ಸಂದರ್ಭವಾಗಿದೆ. ಹಂತಿಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ತ್ರಿಪದಿ ಚರಿತ್ರೆ ಹೇಳುವಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾದರೂ ಆ ಚರಿತ್ರೆಗಳು ತೀರ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಅಲ್ಲಿಯೂ ಅವುಗಳ ಹುಟ್ಟು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಎನ್ನುವಷ್ಟು ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಬರೆದರೆ ಮೂರು ಸಾಲಿನ, ಹಾಡಿದರೆ ನಾಲ್ಕು ಸಾಲಿನ ಈ ತ್ರಿಪದಿ ಜನಪದದ ಈ ಎರಡು ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ಹಾಡುಗಳಂತೆ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುವುದು ಚಿಂತನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ. ಜನಪದ ಕಾವ್ಯವು ಸಂದರ್ಭದ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗಿದ್ದು, ಆ ಸಂದರ್ಭ ಒದಗಿಸುವ ವಸ್ತು ಲಯ ಮತ್ತು ಧಾಟಿಗಳನ್ನು ಅದು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಮಾತಿಗೆ ತ್ರಿಪದಿ ಬಹು ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ಸಾಕ್ಷಿಯನ್ನು ಒದಗಿಸುವ ರೂಪವಾಗಿದೆ.

ಇದನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ–ಒಂದೇ ಬಗೆಯ ಹಾಡನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಈ ಎರಡೂ ಸಂದರ್ಭಗಳ–ರಚನೆ ಮತ್ತು ಅಂತಃಸತ್ವ (Structure and Content)ಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಮ್ಯತೆ ಇರಲೇಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಅಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುವ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸ್ವರೂಪ ಒಂದೇ ಬಗೆಯಾಗಿರಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಹಂತಿ ಹೊಡೆಯುವಾಗಿನ ಮತ್ತು ಬೀಸುವಾಗಿನ ಸಂದರ್ಭಗಳ–

ಭೌತಿಕ ರಚನೆ, ಕ್ರಿಯೆ, ಅಂತಃಸತ್ವ, ಸಾಮಗ್ರಿ, ಸಮಯ ಮತ್ತು ಛಂದಸ್ಸು ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ತೀರ ಸಾಮ್ಯವಿರುವುದು ನಮ್ಮ ಗಮನಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತದೆ.

೧. ಹಂತಿ ಮತ್ತು ಬೀಸುವ ಎರಡೂ ಕ್ರಿಯೆಗಳು ಜೋಳಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದವುಗಳು. ಒಂದು ತೆನೆಯಿಂದ ಕಾಳುಗಳನ್ನು ಬೇರ್ಪಡಿಸುವ ಕ್ರಿಯೆಯಾದರೆ, ಇನ್ನೊಂದು ಆ ಕಾಳುಗಳನ್ನು ಬೀಸುವ ಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿದೆ.

೨. ವೃತ್ತಾಕಾರದ ರಚನೆ – ಬೀಸುವ ಕಲ್ಲು ಹಾಗೂ ಕಣದ್ದು. ಕೆಳಗಿನ ಕಲ್ಲಿಗೆ ಹತ್ತಿಕೊಂಡಿರುವ ಹೊಕ್ಕಳಗುಂಜಿ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆಯೇ ಮೇಲಿನ ಕಲ್ಲು ತಿರುಗುವುದು. ನೆಟ್ಟ ಮೇಟಿಯ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆಯೇ ಹಂತಿಯ ಎತ್ತುಗಳು ತಿರುಗುವುದು.

೩. ಬೀಸುವ ಕಲ್ಲಿಗೆ ಮುಕ್ಕು ಹಾಕಿದಂತೆ , ಹಂತಿಯಲ್ಲಿ ರಾಗೋಲಿನಿಂದ ಮೇಲಿಂದ ಮೇಲೆ ದನದ ಕಾಲಿಗೆ ತೆನೆಗಳನ್ನು ಎಳೆದು ಹಾಕುವ ಕೆಲಸ ನಡೆದಿರುತ್ತದೆ.

೪. ಬೀಸುವ ಕ್ರಿಯೆ ರಾತ್ರಿ ಮತ್ತು ನಸುಕಿನಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಹಂತಿಯು ಬೀಸುವ ಈ ಸಮಯವನ್ನೊಳಗೊಂಡು ಇಡೀ ರಾತ್ರಿ ನಡೆಯುವಂತಹದು.

೫. ಬೀಸುವ ಹೆಣ್ಣು ಮಗಳು ಸ್ತ್ರೀಯ ಬದುಕನ್ನೇ ಹಾಡಿನ ಸಂಗತಿಯನ್ನಾಗಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಹಂತಿ ಹಾಡಿನಲ್ಲಿ ಒಕ್ಕಲಿಗನು ತನ್ನ ರೈತಬದುಕನ್ನು ಹಾಡಿಗೆ ವಿಷಯವಾಗಿ ಬಳಸುತ್ತಾನೆ.

೬. ಬೀಸುವ ಹಾಡು ನಡೆದಾಗ ಸಹೃದಯರ ಹಾಜರಿ ಇಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿಯ ತ್ರಿಪದಿಗಳು ಹಾಡುವ ಹೆಣ್ಣಿನ ಆತ್ಮ ನಿವೇದನೆಗಳಂತೆ ಕಾಣುತ್ತವೆ. ಹಂತಿಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲೂ ಇಂತಹದೇ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ. ದೊಡ್ಡ ರಾಶಿ ಇದ್ದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಜನ ಬಹಳ. ಆದರೆ ಸಣ್ಣ ರೈತರ ರಾಶಿಗೆ ಯಾರೂ ಇರರು. ಹಂತಿ ಹೊಡೆಯುವ ಇಬ್ಬರು, ಬಹಳವೆಂದರೆ ಇನ್ನಿಬ್ಬರು. ಹೀಗೆ ನಾಲ್ಕೈದು ಜನ ಅಲ್ಲಿ ಹಾಜರಿರುವುದು ಸಾಮಾನ್ಯ. ಹೀಗಾಗಿ ಹಂತಿಯ ಸದರ್ಭದಲ್ಲೂ ಬಳಕೆಯಾಗುವ ಹಾಡುಗಳು ಸಹೃದಯರಿಗಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡವುಗಳಲ್ಲ. ಅವು ಕೂಡ ರೈತ ತನ್ನ ಪಾಡನ್ನು ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುವ ಹಾಡುಗಳೇ. ಈ ಎರಡೂ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಕೇಳುಗನಿಲ್ಲದೆ ಹಾಡು ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ.

೭. ಆ ಊರಿನ ಹಿರಿಕಿರಿಯ ದೇವರು, ಭೂಮಿತಾಯಿ, ಸೂರ್ಯ ಚಂದ್ರ ಹೀಗೆ ಸುಮಾರಾಗಿ ಎರಡೂ ಕಡೆ ಸ್ತುತಿಗೆ ಒಂದೇ ವಸ್ತು. ಆದುದರಿಂದ ಒಂದೇ ತ್ರಿಪದಿ ಇಲ್ಲಿ ಎರಡೂ ಕಡೆ ಸ್ತುತಿಯ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಉದಾಹರಣೆ :

ಸತ್ಯವಂತರೆಂದು ಶರಣ ಮಾಡಲಿ ಹೋದ
ಮತ್ಯಾಕ ಮಾರಿ ತಿರುವ್ಯಾರ । ಬಸವಣ್ಣ
ಮುತ್ತ ತಂದೀದ ಮಗಡಕ

ಆಕಾಶದಡವ್ಯಾಗ ಧೂಪದ ಹೊಗೆ ಎದ್ದು
ಆಯ್ತು ಮಲ್ಲಯ್ಯನ ಶಿವಪೂಜಿ। ಆಗಾಗ
ಆಕಾಶದ ಘಂಟಿ ಘಳಲೆಂದು

೮. ಹಂತಿ ಹೊಡೆಯುತ್ತ - ಬೀಸುವ ಕಲ್ಲು ಎಳೆಯುತ್ತ, ರಾಗೋಲಿನಿಂದ ತೆನೆ ಎಳೆಯುತ್ತ- ಕೈಯಿಂದ ಮುಕ್ಕು ಹಾಕುತ್ತ, ರಾತ್ರಿ-ಮಧ್ಯ ರಾತ್ರಿ ತಮ್ಮ ಪಾಡನ್ನು ಹಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಕ್ರಿಯೆಯು ನಡೆದು- ಎರಡೂ ಕಡೆ ತ್ರಿಪದಿಗಳೇ ಸೃಷ್ಟಿಗೊಳ್ಳುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ.

ಹಂತಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಒಂದು ಕೆಲಸದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ. ಆದುದರಿಂದ ಈ ಕೆಲಸದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ದಾಖಲಿಸುವದನ್ನೇ ಹಂತಿಯ ಹಾಡುಗಳು ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಜೊತೆಗೆ ಬಿತ್ತಣಿಕೆಗೆ ತಯಾರಿ ನಡೆಸುವಾಗಿನಿಂದಲೂ ಒಂದು ದೈವೀಭಾವನೆಯ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಆಚರಣೆಯ ಒಂದು ಎಳೆಯೂ ಇಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಈ ಎರಡೂ ಸಂಗತಿಗಳು (ಕ್ರಿಯೆ ಮತ್ತು ಸಂಪ್ರದಾಯ) ನಿರಂತರವಾಗಿ ಸಮನಾಗಿ ಹಂತಿಸಂದರ್ಭದ ಹಾಡುಗಳಲ್ಲಿ ದಾಖಲಾಗಿರುವುದನ್ನು ನಾವು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ.

ಬೆಳೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಅಥವಾ ತನ್ನ ಉದ್ಯೋಗಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಮನ ಬಿಚ್ಚಿ ಹಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಸಮಯ- ಸಂದರ್ಭಗಳು ರೈತನಿಗೆ ಬಿತ್ತಣಿಕೆಯಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭಗೊಂಡು ಎಲ್ಲೂ ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಹೀಗಾಗಿ ಹಂತಿಯಂತಹ ಒಂದು ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಿಂತುಕೊಂಡು - ಬಿತ್ತಣಿಕೆಯಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿ, ತನ್ನ ರೈತ ಬದುಕನ್ನು, ಬಸವಣ್ಣನ ದುಡಿಮೆಯನ್ನು, ಗೈದ ಶ್ರಮವನ್ನು - ಸಿಂಹಾವಲೋಕನ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಎಂಬಂತೆ ಇಲ್ಲಿ ತೋಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಹಂತಿಯ ವಿವಿಧ ಹಂತಗಳಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ - ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಸ್ತುತಿ, ಕಂಕಿ ತೆಗೆಯುವಾಗ ಅವುಗಳ ಚುಟುಕುಗಳು, ಹಂತಿ ಬಿಡುವ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಬೂದುಗ ನಿರ್ಮಾಣದ ಬಗ್ಗೆ ಮದನ ಮನಗಿಸಿ ಕರಿಬಂಟ ಬರೆದು ಕಡೆಗಾಗುವ ಬಗೆಗೆ- ಹೀಗೆ ನಡೆಯುವ ಕ್ರಿಯೆಗೆ ತಕ್ಕ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಹಾಡುತ್ತಾರೆ. ಜೊತೆಗೆ ಮುಂದೆ ಜೋಳ ತೂರುವ, ಹಂತಿಯ ಎತ್ತುಗಳನ್ನು ಶೃಂಗರಿಸಿ ಮೆರವಣಿಗೆ ಮಾಡುವ ಸಂಗತಿಯ ಹಾಡುಗಳೂ ಬರುತ್ತವೆ. ಹೀಗೆ ಭೂತ, ಭವಿಷತ್ತುಗಳನ್ನು ವರ್ತಮಾನದಲ್ಲಿ ನೆನೆಯುವ ಕ್ರಿಯೆ ಮತ್ತು ವರ್ತಮಾನದ ವಿವರಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಬಿಚ್ಚಿ ಹಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ವಿಶಿಷ್ಟತೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಹಂತಿಯ ಸಂದರ್ಭದ ಹಾಡುಗಳ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವೆಂದೇ ಹೇಳಬೇಕು.

ಹಂತಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿ ಮುಗಿಯುವವರೆಗಿನ ಕಲ್ಪನೆ ಬರುವಂತೆ - ಈ ಕೆಳಗೆ ಕೆಲವು ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿದೆ. ರೈತನು ಇಡೀ ವರ್ಷದ ತನ್ನದುಡಿಮೆಯ ಮೆಲುಕು ಹಾಕುವುದನ್ನು, ಕ್ರಮವಾಗಿ ಅವನು ದಾಖಲೆ ಮಾಡುತ್ತ ಹೋಗುವ ಒಂದು ಚಿತ್ರ ಬರುವಂತೆ ತ್ರಿಪದಿಗಳನ್ನು ಜೋಡಿಸಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸಂದರ್ಭವು ತನ್ನಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟುವ ಹಾಡುಗಳ ಮೇಲೆ ಎಷ್ಟೊಂದು ನಿಯಂತ್ರಣ ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನೂ ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಹಾಡ ಇಲ್ಲಿಗೆ ಸುರುವ ಆಗೊ ನಮ್ಮಗ ವರವ
ಗರುಬ್ಯಾಡ ನಮಗ ಗಣಪಣ್ಣಾ। ನಿನ ಪೂಜಿ
ಅರವಿಟ್ಟು ಮೊದಲೆ ಮಾಡುವೆನೊ

ಉಗಾದಿ ಹಬ್ಬಕ ಹೊಸ ಹೋರಿ ಗಳೆ ಹೂಡಿ
ರೈತ ನಿನರಾಬ ಸುರುವಾಯ್ತು। ಬಸವಣ್ಣಾ
ಕಾಯೊಡದು ಕೈಯ ಮುಗದೇನೋ

ಹರಗಿ ಹದವನಾಯ್ತು ಮಡಿಕಿ ಕುಂಟೆಯನಾಯ್ತು
ಕೊಯ್ಲಾದ ಕುಂಪಿ ಸುಡೋದಾಯ್ತು। ಮೇಘರಾಜ
ನಿನ್ನ ಹಾದಿ ನಾನ ನೋಡೋದಾಯ್ತು

ಕೂರಿಗಿ ಒಯ್ದಾನ ಹೊಲದಾಗ ಇಳಿಸ್ಯಾನ
ಗಂಗಿ ಹೊಲ ನೋಡಿ ನಿಂತಾನ। ಒಕ್ಕಲಿಗ
ಮುಂಚೆ ಕೂರಿಗಿ ಹಿಡದಾನೊ

ಕಣ ಯಾರು ಕಡದಾರ ನೀರ್‍ಯಾರ ಹೊಡದಾರ
ಹೊಟ್ಟ ಹರವಿ ಮೇಟಿ ಜಡದಾರ।ಸಲಗರ
ಮುತ್ತೈದೇರು ಗೂಡ ಮುರದಾರೊ

ಗೂಡ ಸನಿಯಕ ಬಂತು ಹೂಡೊ ಎತ್ತೆಲ್ಲಾವೊ
ಹೂಡುತಲೆ ಬಸವ ನಡಿಬೇಕೊ। ಹಂತಿ ಹೊಡಿಬೇಕೊ

ಹಂತಿ ಸುರುವನಾಯ್ತು ಹಾಡಿಕೆ ಮೊದಲಾಯ್ತು
ಸಣ್ಣ ದೊಡ್ಡವರ ದನಿಯಾಯ್ತು। ನಮ್ಮೂರ
ಪುಣ್ಯವಂತರ ಹೊಲದಾಗೋ

ಹಂತಿ ಹತ್ತಿಗ ಬಂತು ಕಂಕಿ ಕಡಿಯಕ ಆಯ್ತು
ಕಂಚಿನಾರುತಿ ಬೆಳಗ್ಯಾರ।ಬಸವಣ್ಣ
ಹಂತಿಯ ಕೊಳ್ಳ ಹರದಾರೋ

ಮೂರೂ ಸಂಜಿ ಹೊತ್ತು ಮುತ್ತೈದಿ ಬಂದಾಳೊ
ಆರುತಿ ತಳಗಿ ಬಲಗೈಯ್ಯ।ಹಿಡಕೊಂಡು
ತೂರ್‍ಯಾಳ ಮುತ್ತು ಹೊಲದಾಗ

ಹಾಡುವ ಕಾವ್ಯ – ಓದುವ ಕಾವ್ಯ :

ಜನಪದ ಕಾವ್ಯ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಹಾಡುವ ಕಾವ್ಯ. ಶಿಷ್ಟಕಾವ್ಯ ಓದುವ ಕಾವ್ಯ. ಜನಪದ ಕಾವ್ಯವು ತಾನು ಹುಟ್ಟಿದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಗೊಳ್ಳುವಾಗ ತನ್ನ ನೈಸರ್ಗಿಕ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ. ಇದು ಜನಪದಕಾವ್ಯದ ಔನ್ನತ್ಯದ ಮತ್ತು ಪರಿಪೂರ್ಣ ಸ್ಥಿತಿಯಾದರೆ, ಓದುವುದು ಶಿಷ್ಟಕಾವ್ಯದ ಔನ್ನತ್ಯದ ಮತ್ತು ಪರಿಪೂರ್ಣ ಸ್ಥಿತಿಯಾಗಿದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಒಂದು ಹಾಡುವ ಕಾವ್ಯವಾದರೆ ಇನ್ನೊಂದು ಓದುವ ಕಾವ್ಯವಾಗಿದೆ. ಜನಪದ ಹಾಡುವ ಕಾವ್ಯದ ಜನಪ್ರಿಯತೆ ಬಹುವ್ಯಾಪಿ. ಹಾಡು ನಡೆಯುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲೇ ಕೇಳುಗರೂ ಬಂದಿರುತ್ತಾರೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಸಮೂಹದ ಎದುರಿಗೆ ಈ ಕಾವ್ಯ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಇದು ಸರಳವಾಗಿ ಎಲ್ಲರ ಗಮನಕ್ಕೂ ಇರುವ ವಿಷಯವೇ.

ಶಿಷ್ಟಕಾವ್ಯಕ್ಕಿರುವ ಓದುವ ಅಥವಾ ವಾಚಿಸುವ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಒದಗಿಸಿದವು ಜನಪದ ಕಾವ್ಯದ ಮಾದರಿಗಳೇ. ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಯೋಗಗೊಳ್ಳುವ ಎರಡು ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಾದ ಹಾಡುವ ಮತ್ತು ನುಡಿಯುವ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿರುವ ಎರಡೂ ಬಗೆಯ ಕಾವ್ಯಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಜನಪದಕಾವ್ಯಕ್ಷೇತ್ರ

ಹೊಂದಿದೆ. ಜನಪದ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿರುವ ಕೆಲವು ನುಡಿಯುವ ಕಾವ್ಯದ ಮಾದರಿಗಳಿಗೆ ಉದಾಹರಣೆಗಳಾಗಿ ಶಿಶುಪ್ರಾಸಗಳೂ ದೀಪಾವಳಿಯ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ದನಗಳಿಗೆ ದೀಪ ಬೆಳಗುವಾಗ ಅನ್ನುವ ಆಣಿ-ಪೀಣಿ (ಅಂಟಿಗೆ ಪಂಟಿಗೆ) ಪದಗಳೂ ಜನಪದ ಕಥೆಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ಸೂತ್ರರೂಪದ ಮಾದರಿಗಳೂ ನುಡಿಯುವ ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಕಾರಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ ಉದಾಹರಣೆಗಳಾಗಿವೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಒಗಟು ಮತ್ತು ಒಡಪುಗಳನ್ನು ಕೂಡ ಇದೇ ಮಾದರಿಗೆ ಸೇರಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ:

೧. ಶಿಶುಪ್ರಾಸಗಳು :

ಚಂದಪ್ಪ ಚಂದಪ್ಪ ಚಲುವಾ
ಚುಂಗಾ ಬಿಟಗೊಂಡು ಬರುವಾ
ಎಂಟೆತ್ತಿನ ಬಂಡಿ
ಬಂಡಿಮ್ಯಾಗ ಗಿಂಡಿ
ಗಿಂಡಿ ಮ್ಯಾಲ ನವಿಲು
ನವಲ ಪುಚ್ಚಾ ಕಿತ್ತಿ
ಚಿಗರಿ ಕೋಡಿಗ್ಹಚ್ಚಿ
ಚಿಗರಿ ಚಿಗರಿ ಚಿಕ್ಕಣ್ಣ
ಅವರಿಕಾಳ ಮುಕ್ಕಣ್ಣ ।೧।

ಬಸು ಬಸು ಸಣ್ಣಾಂವ ಸಣ್ಣಾಂವ
ಪೆಪ್ಪರಮೆಂಟ ತಿನ್ನಾಂವ ತಿನ್ನಾಂವ
ಅಗ್ಗಿನಗಾಡ್ಯಾಗ ಕುಂಡ್ರಾಂವ ಕುಂಡ್ರಾಂವ
ಮುಂಬಯಿ ಶಾರ ನೋಡಾಂವ ನೋಡಾಂವ
ಹೇಣ್ತಿ ಕರಕೊಂಡು ಜಗ್ಯಾಂವ ಜಗ್ಯಾಂವ ।೨।

೨. ಆಣಿ-ಪೀಣಿ

ಹೊತ್ತ ಮುಣಗಿತೋ ಲಾಲ ಹನ್ನೆರಡೆತ್ತಿನ ಬಾಲಾ
ಬಾಲದ ಮ್ಯಾಲ ಬಂಡಿ ಬಂಡಿಮ್ಯಾಲ ನಾನು
ನನ್ನ ಮ್ಯಾಲ ನವಲ ನವಲ ಪುಚ್ಚ ಕಿತ್ತಿ
ಚಿಗರಿ ಕೋಡಿಗೆ ಕಟ್ಟಿ ಚಿಗರೊಡೊ ಜಾಣಾ
ಅದಕೇನ ದಾಡಿ ಹುಣಚಿ ರಾಡಿ । ಆಣಿ ಪೀಣಿ ಜಾಣಗೋ। ೧।

ಹಂಡಾಕಳೋ ಬಂಡಾಕಳೋ
ಕಲಬುರ್ಗಿ ದಾರ್‍ಯಾಗ ಕಳ್ಳಾರು ಕಡದಾರು
ಬ್ಯಾಡರು ಬಿಡಿಸ್ಯಾರು ಮುತ್ತಿನಂಥಾ ಪಾರ್‍ಯಾಳ
ಮುಗಿಮುಗಿದು ಬಿದ್ದಾವು
ಆಣಿ ಪೀಣಿ ಜಾಣಗೋ ಕೊಬ್ಬರಿಬಟ್ಲಾ ಬಾಣಗೋ। ೨।

(ಜಾ. ಜೀ.೧೩೫)

೩. ಜನಪದ ಕಥೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸುವ ಸೂತ್ರರೂಪದ ಪ್ರಾಸಗಳು :

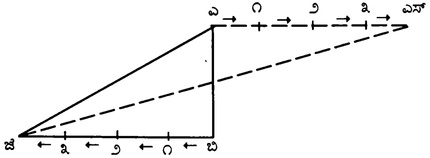
ಸತ್ತಿಲ್ಲ ಮುತ್ಯಾ ಕೆಟ್ಟಿಲ್ಲ ಮುತ್ಯಾ
ಗುಂಡ ಗುಂಡ ತೆನಿ ತಿಂದು
ಗುಂಡದಾನ ನೀರ ಕುಡ್ದು
ಅಂಟದ ಕಾಲಿಗ ಜೋಕಾಲಿ ಆಡಿ
ಫುಂಡಿ ಕಟಗ್ಯಾಗ ಪುಗಡಿ ಆಡಿ
ಗಾಣ್ಗ್ಯಾರ ಮನ್ಯಾಗ ಎಣ್ಣಿ ಹಚ್ಗೊಂಡು
ಗೌಡ್ರಮನ್ಯಾಗ ಎರ್‍ಕೊಂಡು
ಕಂಬಾರ ಮನ್ಯಾಗ ಕಾಸ್ಗೊಂಡು
ಕುಂಬಾರ ಮನ್ಯಾಗ ಕತ್ಲ್ಯಾಗ ಸೀರಿ ಉಟ್ಗೋಕತ್ತೀನಿ ನೋಡು

ಜನಪದದ ಹಾಡುವ ಕಾವ್ಯವು ಇಂದಿನ ಶಾಲೆ ಕಾಲೇಜು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯಗಳ ಪಠ್ಯಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಸೇರಿರುವುದರಿಂದ ಅಲ್ಲಿ ಅದು 'ಓದುವ ಕಾವ್ಯ'ವಾಗಿ ಪ್ರಯೋಗಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಈಗಿನ ಶಿಕ್ಷಣಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿಯ ವರ್ಗಕೋಣೆಗಳು ಶಿಷ್ಟಕಾವ್ಯ ಹುಟ್ಟುಹಾಕಿದ ಸಂದರ್ಭಗಳಾಗಿವೆ. ಕಾರಣ ಅಲ್ಲಿಯ ಪಾಠದ ರೀತಿಯು ಓದಿ ಹೇಳುವ ಪದ್ಧತಿಯಾಗಿರುವದರಿಂದ ಜನಪದ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಈ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಬಂದು ಒದಗಿದೆ. ಬದಲಾದ ಒಂದು ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಜನಪದ ಹಾಡು ಬಳಕೆಯಾಗುವಾಗ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವೇ ಬದಲಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಡುವ ಕಾವ್ಯವು ಓದುವಕಾವ್ಯವಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂಗತಿ ಮುಂದಾಗಿ, ಶಬ್ದಾರ್ಥಗಳು ಹಿಂದಾಗಿ :

ಜನಪದ ಕಾವ್ಯ ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುವ ಸಂದರ್ಭ– ಮಾನವಜೀವನದ ಅಂಗವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಆ ಸಂರ್ಭದ ಕೂಸಾದ ಜನಪದ ಕಾವ್ಯ ಮಾನವ ಜೀವನದ ಅನಿವಾರ್ಯ ಅಂಗವಾಗಿ ಬಿಡುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಮಾನವನ ಜೀವನದ ಅಂಗವಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಜನಪದಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ಅಂಶಗಳಿಗಿಂತಲೂ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಅಂಶಗಳು ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ದಟ್ಟವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಆದುದರಿಂದ **'ಜನಪದ ಹಾಡನ್ನು ಕಾವ್ಯ ಎಂದು ಕರೆಯಲು ಆಗದು'** ಎಂಬ ಒಂದು ಆಕ್ಷೇಪಣೆಯನ್ನು ಎತ್ತಲಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಶಿಷ್ಟಕಾವ್ಯದ ಪ್ರಸ್ತಾಪವಿಲ್ಲವಾದರೂ ಅರಿತೋ ಅರಿಯದೆಯೋ ಜನಪದ ಹಾಡನ್ನು ಶಿಷ್ಟಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಹೋಲಿಸಿ, ಇದು ಇಂತಹ ಕಾವ್ಯವಲ್ಲವಾದ್ದರಿಂದ ಇದು ಕಾವ್ಯವೇ? ಎಂಬ ಸಂಶಯಕ್ಕೆ ಬರಲಾಗಿದೆ. ಶಿಷ್ಟಕಾವ್ಯದ ಜೊತೆಗೆ ಹೋಲಿಸಿ ನೋಡುವಾಗಿನ ದೃಷ್ಟಿ ಜನಪದ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಯಾವ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಿದೆ ಎಂಬವುದು ಗಮನಾರ್ಹ. ಬಹುಶಃ ಜನಪದ ಕಾವ್ಯದ ಮುದ್ರಣದ ಪ್ರತಿಯನ್ನು ನೋಡಿದಾಗ ಇಂತಹ ಸಂಶಯ ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಮೇಲಾಗಿ ಪಠ್ಯಕ್ಕೆ ಅಳವಟ್ಟ ಜನಪದ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ವರ್ಗಗಳಲ್ಲಿ ಓದಿ ಹೇಳುವ ಪರಿಸ್ಥಿತಿವುಂಟಾಗಿರುವ ಬಗ್ಗೆ ಈಗಾಗಲೇ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಲಾಗಿದೆ. ಅಲ್ಲಿ ಅದು ಓದುವ ಕಾವ್ಯವಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯ.

ಶಿಷ್ಟಕಾವ್ಯದ ಸಾರ್ಥಕತೆ ಇರುವುದು ಓದುವುದರಲ್ಲಿ. ಏಕೆಂದರೆ ಅದು ಓದುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿದ ಕಾವ್ಯ. ಅದೇ ಅದರ ಅತ್ಯಂತ ಸಹಜ ಸ್ಥಿತಿ. ಆದರೆ ಜನಪದಕಾವ್ಯದ ನಿಜವಾದ ಸಾರ್ಥಕತೆ ಇರುವುದು ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ. ಹೀಗಾಗಿ ಜನಪದಕಾವ್ಯ ಹಾಡಿದಾಗಲೇ ಅದರ ನಿಜವಾದ ಔನ್ನತ್ಯ ಗೊತ್ತಾಗುವುದು. ಹೀಗಿರುವುದರಿಂದ ಶಿಷ್ಟಕಾವ್ಯದೊಂದಿಗೆ ಮುದ್ರಿತ ರೂಪದ ಜನಪದಕಾವ್ಯವನ್ನು ಅಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕ ವಾಗಿಯೂ ಹೋಲಿಸುವಾಗ ಅದು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ತನ್ನ ನೈಸರ್ಗಿಕ ಗುಣದಿಂದ ದೂರವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂದರ್ಭ, ಕ್ರಿಯೆ (ದೃಶ್ಯ), ಸಂಗೀತ, ಕುಣಿತ ಮುಂತಾದವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು ನಿಶ್ಯಕ್ತವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಈ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ (ಕೇವಲ ಮುದ್ರಿತ ಪ್ರತಿ) ಇರುವ ಈ ಕಾವ್ಯ ಎದುರಿಸಬೇಕಾಗಿರುವುದು, ಶಿಷ್ಟಕಾವ್ಯದ ಅತ್ಯಂತ ಸಹಜ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು. ಈ ಹೋಲಿಕೆ ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅಸಮಂಜಸ ವಾದುದು. ಜನಪದ ಕಾವ್ಯದ ಸಹಜ ಸ್ಥಿತಿಯೊಂದಿಗೆ ಶಿಷ್ಟಕಾವ್ಯವನ್ನು ಹೋಲಿಸಿದಾಗ ಇಂತಹ ಅಸಮಂಜಸತೆ ಅಲ್ಲೂ ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಜನಪದ ಕಾವ್ಯದ ಸಾಂದರ್ಭಿಕ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯ ಮುಂದೆ ಶಿಷ್ಟಕಾವ್ಯದ ಸ್ಥಾನ ಎಲ್ಲಿ ಎಂಬುದನ್ನು ಇಂಥಲ್ಲಿ ತುಲನೆ ಮಾಡಿ ಪರಿಶೀಲಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಶಿಷ್ಟಕಾವ್ಯದ ಹಾಗೂ ಜನಪದ ಕಾವ್ಯದ ಸಹಜ ಸ್ಥಿತಿಗಳಲ್ಲಿ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ತೋರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಒಂದು ರೇಖಾಚಿತ್ರದ ಮೂಲಕ ತೋರಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ:



ಎ : ಶಿಷ್ಟಕಾವ್ಯದ ನೈಜ (ಮುದ್ರಿತ) ಸ್ಥಿತಿ.

ಬಿ : ಜನಪದಕಾವ್ಯದ ಮುದ್ರಿತ ಪ್ರತಿ.

ಜೆ : ಜನಪದಕಾವ್ಯದ ನಿಜಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಗುರುತಿಸಲು ಹಿಂದೆ ಹೋಗಬೇಕು. ೧,೨,೩ ಇವು – ಈ ಕಾವ್ಯ ಕಳೆದುಕೊಂಡ ಸಂಗೀತ, ಕ್ರಿಯೆ (ದೃಶ್ಯ), ಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆ. ಇವುಗಳೆಲ್ಲವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡ ಜನಪದಕಾವ್ಯದ ನಿಜಸ್ಥಿತಿಯ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಜೆ ನಿರ್ದೇಶಿಸುತ್ತದೆ.

ಜೆ-ಎ : ಈಗ ಜೆ ಮತ್ತು ಎ ಗಳ ನಡುವಿನ ಅಂತರವು – ಈ ಎರಡೂ ಕಾವ್ಯಗಳ ನಿಜವಾದ ಅಂತರವನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತದೆ.

ಎಸ್ : ಎ ವು ಶಿಷ್ಟಕಾವ್ಯದ ನೈಜರೂಪ. ಅದಕ್ಕೆ ೧,೨,೩ -ಅಂದರೆ ಸಂಗೀತ, ಕ್ರಿಯೆ(ದೃಶ್ಯ), ಸಂದರ್ಭಗಳು ಸೇರಿಕೊಂಡಾಗಿನ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಎಸ್ ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತದೆ.

ಎ-ಎಸ್ : ಶಿಷ್ಟಕಾವ್ಯದ ಮುಂದುವರಿಕೆಯ ದಾರಿಯಾಗಿದೆ.

ಜೆ-ಎಸ್ : ಈಗ ಸಂಗೀತ ,ಕ್ರಿಯೆ(ದೃಶ್ಯ) ಮತ್ತು ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಜನಪದಕಾವ್ಯ ಇರುವ ನೈಜಸ್ಥಿತಿಗೆ, ಶಿಷ್ಟಕಾವ್ಯ ಆ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಪ್ರಯತ್ನಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಮುಟ್ಟಿದಾಗ- ಅವು ನಿಲ್ಲುವ ದೂರದ ಅಂತರವನ್ನು ಜೆ-ಎಸ್ ತೋರಿಸುತ್ತವೆ.

ಈ ಎರಡೂ ಕಾವ್ಯಗಳ ಸ್ವರೂಪ-ಲಕ್ಷಣಗಳಲ್ಲಿ ತೋರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಹೀಗೆ ಪಟ್ಟಿಮಾಡಬಹುದಾಗಿದೆ :

ಜನಪದಕಾವ್ಯ	ಶಿಷ್ಟಕಾವ್ಯ
೧. ಸಮಷ್ಠಿ ಪ್ರಜ್ಞೆ	-ವ್ಯಷ್ಠಿ ಅನಿಸಿಕೆ
೨. ಸಮಷ್ಠಿ ಹಾಗೂ ವ್ಯಷ್ಠಿ ಸೃಷ್ಟಿ	-ವ್ಯಷ್ಠಿ ಸೃಷ್ಟಿ
೩. ಅಕ್ಷರಸ್ಥ ಅನಕ್ಷರಸ್ಥರ ಕಾವ್ಯ (ಕವಿ,ಸಹೃದಯ)	-ವಿದ್ಯಾವಂತರ ಕಾವ್ಯ (ಕವಿ,ಸಹೃದಯ)
೪. ಮೌಖಿಕ, ಕ್ವಚಿತ್ತಾಗಿ - ಬರಹ ಸಂಪ್ರದಾಯ	-ಸಂಪೂರ್ಣ ಗ್ರಾಂಥಿಕ- -ಬರಹಸಂಪ್ರದಾಯ
೫. ಬದಲಾಗುತ್ತಿರುತ್ತದೆ	-ಸ್ಥಿರ
೬. ಮೂರ್ತರೂಪ(ದೃಶ್ಯಕಾವ್ಯ)	-ಅಮೂರ್ತಕಾವ್ಯ
೭. ಹಾಡುವ ಕಾವ್ಯ	-ಓದುವ ಕಾವ್ಯ
೮. ಅನಾಮಧೇಯ ,ನಾಮಧೇಯ	-ಸಂಪೂರ್ಣ ನಾಮಧೇಯ
೯. ಪನರ್‌ಸೃಷ್ಟಿ	-ಇಲ್ಲ
೧೦. ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆ	-ಇಲ್ಲ
೧೧. ಸಂಗೀತದ ಹಿನ್ನೆಲೆ	-ಇಲ್ಲ
೧೨. ಕುಣಿತ	-ಇಲ್ಲ
೧೩. ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಬಣ್ಣ	-ಇಲ್ಲ
೧೪. ಪುನರಾವರ್ತನೆ	-ಇಲ್ಲ

ನೈಸರ್ಗಿಕ ಗುಣ -ಬದುಕಿನ ಒಂದಂಗವಾಗಿ ಜನಪದ ಕಾವ್ಯದ ಸೃಷ್ಟಿ:

ಜನಪದ ಕಾವ್ಯವು ಬರೆಯಬೇಕೆಂದು ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಬರೆದ ಕಾವ್ಯವಲ್ಲ. ಇದೊಂದು ನಿರುದ್ದಿಶ್ಯ ಕಾವ್ಯವೇ ಸರಿ. ಬದುಕಿನೊಂದಿಗೆ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ

ಸಾಹಿತ್ಯವಿದು. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಇದರ ಸ್ವರೂಪದ ಲೆಕ್ಕಾಚಾರದಲ್ಲಿ ಮೊದಲು ಗಣನೆಗೆ ತೆಗೆದು ಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ಸಂಗತಿ ಎಂದರೆ ಅದರ ನೈಸರ್ಗಿಕಗುಣ. ನಿಸರ್ಗದತ್ತ ಕೊಡುಗೆಗಳಾದ ಆಹಾರ-ನೀರು-ಗಾಳಿಗಳಂತೆ ನಮ್ಮ ಬದುಕಿಗೆ ಜನಪದಸಾಹಿತ್ಯವೂ ಅವಶ್ಯ. ಗುಡ್ಡ-ಗವಿ, ಗಿಡ-ಮರಗಳಂತೆ ಮನುಷ್ಯನಬದುಕಿಗೆ ವರವಾಗಿ, ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ, ಸಹಜವಾಗಿ ಒದಗಿ ಬಂದದ್ದು ಜನಪದಸಾಹಿತ್ಯ. ಬದುಕು ಬದಲಾದಂತೆ ಜನಪದಸಾಹಿತ್ಯದ ಸೃಷ್ಟಿ ಮತ್ತು ಉಪಯೋಗ ಬದಲಾಗುತ್ತಿದ್ದರೂ ಸುದೀರ್ಘವಾದ ಮಾನವ ಬದುಕಿನ ಜೊತೆ ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಅದನ್ನು ಕೈಹಿಡಿದು ನಡೆಸಿಕೊಂಡು ಬಂದ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಮೌಲ್ಯ ಈ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕಿದೆ. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ನೈಸರ್ಗಿಕವಾದ ಬದುಕಿನ ಗುಣಗಳು ಜನಪದಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕಿವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು.

ನೈಸರ್ಗಿಕ ವಿಜ್ಞಾನ ವಿಷಯಗಳಾದ ಖಗೋಳಶಾಸ್ತ್ರ, ಭೌತಶಾಸ್ತ್ರ, ಸಸ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ, ಜೀವಶಾಸ್ತ್ರ ಮುಂತಾದವುಗಳು ನಿಸರ್ಗದತ್ತವಾದ ಕೊಡುಗೆಗಳ ಅಭ್ಯಾಸವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಅದರಂತೆಯೇ ಮಾನವನ ನೈಸರ್ಗಿಕ ಬದುಕನ್ನು ಜನಪದಶಾಸ್ತ್ರ ಅಭ್ಯಸಿಸುತ್ತದೆ. ಆದುದರಿಂದ ನೈಸರ್ಗಿಕ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಹೊಂದಿದ ಜನಪದಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಅಭ್ಯಸಿಸಲು ವೈಜ್ಞಾನಿಕದೃಷ್ಟಿ ಅವಶ್ಯ. ಈ ಸಾಹಿತ್ಯವು ವೈದ್ಯಕೀಯ (ಮೆಡಿಕಲ್) ಅಧ್ಯಯನದಂತೆ. ಶರೀರವನ್ನು ಬಗೆದು ಅಭ್ಯಸಿಸುವ ಈ ಅಧ್ಯಯನದಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಶೀಲ -ಅಶ್ಲೀಲಗಳ ಪ್ರಶ್ನೆ ಉದ್ಭವಿಸುವುದಿಲ್ಲವೋ ಹಾಗೆಯೇ ಜನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲೂ ಬೇಕು-ಬೇಡಗಳ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಶಿಷ್ಟಸಾಹಿತ್ಯವು ಜೀವನದ ಪಡಿನೆಳಲಾದರೆ, ಜನಪದಸಾಹಿತ್ಯವು- ಜೀವನದ ಒಂದು ಭಾಗವೇ ಆಗಿದ್ದು ಕೊಂಡು, ಆಯಾ ಕಾಲದ ಬದುಕು ಏನಿರುತ್ತದೋ ಅದನ್ನು ದಾಖಲಿಸುವ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಹೀಗಿರುವುದರಿಂದ ಇದು ಇಂತಹದು ಅಂತಹದು ಎಂದು ಮೂಗು ಮುರಿಯುವ ಅವಶ್ಯಕತೆಯೇ ಬೀಳಲಾರದು. ಬದುಕೆಂಬ ಶರೀರದ ಗಮ್ಮತ್ತನ್ನು ಅರಿಯಲು, ಆ ಶರೀರವನ್ನು, ಅದರ ಜೀವವನ್ನು ದಾಖಲಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದ ಜನಪದಸಾಹಿತ್ಯದ ಅಭ್ಯಾಸ ಅನಿವಾರ್ಯವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗಾಗಿ - ಗಾದೆಗಳ ಕ್ಷೇತ್ರವನ್ನೇ ನಾವು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಅದು ಸರಳವಾಗಿ ನಮ್ಮನ್ನು ಛೇಡಿಸುತ್ತದೆ, ಅಣಕಿಸುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ಸ್ವಭಾವವನ್ನು ಚುಚ್ಚುತ್ತದೆ, ಜಾತಿಯನ್ನು ಕೆಣಕುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ಮೈಯನ್ನು, ಮನಸ್ಸನ್ನು ಬಗೆದು ಹಾಕಿ ಗಾಳಿಗೆ ಹಿಡಿಯುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಜಾತಿ ನಿಂದನೆ, ವ್ಯಕ್ತಿನಿಂದನೆ ಎಂಬುದು ಗೌಣ; ಲೆಕ್ಕಕ್ಕೆ ಹಿಡಿಯಬಾರದ ಸಂಗತಿಗಳು. ಅಲ್ಲಿ ನಡೆದಿರುವುದು ನಮ್ಮ ಗುಣಗಳ ಶಸ್ತ್ರಚಿಕಿತ್ಸೆ, ನಮ್ಮ ನಡತೆ, ಮನಸ್ಸುಗಳ ರೋಗದ ದುರಸ್ತಿ. ಹೀಗೆಯೇ ಒಂದು ಕಥೆ, ಒಂದು ಹಾಡು, ಒಂದುಮಾತು ಎಲ್ಲವೂ ನೇರ, ನೈಜ; ಸರಳ, ನೈಸರ್ಗಿಕ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತವೆ.

ಜನಪದರ ಬದುಕಿನ ಒಂದು ಸಣ್ಣ ಬದಲಾವಣೆಯ ಸಾಮಾನ್ಯ ಸಂಗತಿಯಲ್ಲೂ ಜನಪದ ಕಾವ್ಯದ ಹುಟ್ಟು ಕಾಣಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಜನನ-ಸಾವು, ಮದುವೆ-ಮುಂಜಿವೆ, ಒಂದು ವೃತ್ತಿಯ ಆರಂಭ-ಮುಕ್ತಾಯ, ಬೀಜದ ಬಿತ್ತಣಿಕೆ- ಬೆಳೆಯ ರಾಶಿ; ಹೀಗೆ ತನ್ನ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಸಣ್ಣ ಬದಲಾವಣೆಯಾಗಿ ಕಾಣುವ ಹುಣ್ಣಿವೆ -ಅಮವಾಸೆ, ಹಬ್ಬ-ಹರಿದಿನ ಇಂತಹ ಏನೇ ಆದರೂ ಮನುಷ್ಯ ತನ್ನ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹಾಡುತ್ತಾನೆ-ಕುಣಿಯುತ್ತಾನೆ, ನಗುತ್ತಾನೆ-ಅಳುತ್ತಾನೆ. ಇಂಥಲ್ಲೆಲ್ಲ ಹಾಡು ಕಥೆಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಸಾಮಾನ್ಯ.

ಮನುಷ್ಯನ ಉತ್ಕೃಷ್ಟ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ನಿರ್ಮಾಣಗೊಂಡುದೇ ಬಿಡುವಿನ ವೇಳೆಯಲ್ಲಿ ಎಂಬುದು ಶಿಷ್ಟರ ಒಂದು ಅನಿಸಿಕೆ . ತಾಜಮಹಲ ಆಗಿರಬಹುದು ಗೋಳಗುಮ್ಮಟ ಆಗಿರ ಬಹುದು ಇವುಗಳ ಕಲ್ಪನೆ ಹುಟ್ಟಿದ್ದೇ ಬಿಡುವಿನ ವೇಳೆಯಲ್ಲಿ ಎಂಬುದು ನಾಗರಿಕ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ. ಇಂತಹ ಬಿಡುವಿನ ಸೃಜನೆಗಳಲ್ಲಿ ಲಿಖಿತ ಸಾಹಿತ್ಯವೂ ಒಂದು. ಆದರೆ ಜನಪದ ಕಾವ್ಯ (ಸಾಹಿತ್ಯ) ಹುಟ್ಟಿದ್ದು ಬಿಡುವಿನ ವೇಳೆಯಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲ. ಸಂಸಾರದ ಜಂಜಾಡದಲ್ಲಿ ಜನಪದರಿಗೆ ಬಿಡುವೆಂಬು ದಿಲ್ಲ. ಕಾರಣ ಜನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಬಹುತೇಕ ಭಾಗ ನಿರ್ಮಾಣಗೊಂಡುದು ಜನಪದರ ಕೈ ಖಾಲಿ ಇಲ್ಲದಾಗಲೇ. ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಕೆಲಸ ಸಾಗಲು, ಇಲ್ಲವೆ ಜನಪದರು ಖುಷಿ ಪಡುವ ಒಂದು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಮಾರಂಭ ಜರುಗಲು, ಒಂದು ಆವಶ್ಯಕ ಸಾಥಿಯಾಗಿ – ಮತ್ತು ಇಂಥ **ಸಂದರ್ಭಗಳ ಅನಿವಾರ್ಯವಾದ ಒಂದು ಅಂಗವಾಗಿ ಜನಪದ ಕಾವ್ಯ ಹುಟ್ಟುತ್ತಿರುತ್ತದೆ.** ಉದಾಹರಣೆಗೆ – ಹೊಸದೊಂದು ಮಗು ತಾಯಿ ಗರ್ಭದಿಂದ ಭೂಮಿಗೆ ಇಳಿದುಬಂದಾಗ, ಕೂಸಿನ ಮತ್ತು ತಾಯಿಯ ಸಂರಕ್ಷಣೆಗಾಗಿ ಅನೇಕ ಜನಪದ ಚಿಂತನೆಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಂತೆ, ಮಗುವಿಗೊಂದು ಹೆಸರಿಡಲು ಜೋಗುಳ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡು, ಹಾಡು ಅಲ್ಲಿ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಹೀಗೆ ಜನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂಬುದು ಬದುಕಿನ ಒಂದು ಅಂಗವಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿ – ಬದುಕಿಗಾಗಿ ಬಳಕೆ ಯಾಗುವ ಸಾಹಿತ್ಯವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಅದರಲ್ಲಿ ಬದುಕಿನಂತಹ ನೈಸರ್ಗಿಕ ಗುಣಗಳಿರುವುದು ಸಹಜವಾಗಿದೆ.

ಗ್ರಾಮವಾಸಿ ನಿರಕ್ಷರಿಗಳ ಸೃಷ್ಟಿ:

ಜನಪದಕಾವ್ಯವು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ **ಗ್ರಾಮವಾಸಿಗಳ ಕೊಡುಗೆ.** ಹೀಗಾಗಿ ಜನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಜನನ ಸ್ಥಳವೆಂದರೆ ಹಳ್ಳಿಗಾಡು ಎನ್ನುವದರಲ್ಲಿ ಎರಡುಮಾತಿಲ್ಲ. ಶಿಷ್ಟಸಾಹಿತ್ಯ ಉಗಮವಾಗುವುದು ನಗರಪ್ರದೇಶಗಳಲ್ಲಿ . ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಗ್ರಾಮೀಣ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಜನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತದೆ. ಭಾರತೀಯ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ, ಬಹುತೇಕ ಹಳ್ಳಿಯ ಜನ ನಿರಕ್ಷರಿಗಳು. ಅಲ್ಪ ಶಿಕ್ಷಣಪಡೆದವನೂ ಹಳ್ಳಿಗಳ ವಾತಾವರಣದಲ್ಲಿ ಅನಕ್ಷರರಲ್ಲಿಯೇ ಬೆರೆತುಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಜನಪದಕಾವ್ಯ ಇಂತಹ ನಿರಕ್ಷರಿಗಳಿಂದ ಸೃಜಿಸಲ್ಪಟ್ಟದ್ದು. ಕಾವ್ಯ ನಿರ್ಮಾಣವಾಗುವುದು ಪ್ರತಿಭಾವಂತರಿಂದ. ಓದಿನ ಬಲ ಇಲ್ಲದೆ ರಚನೆಗೊಳ್ಳುವ ಕಾವ್ಯ-ಬದುಕಿನ ಬಲವನ್ನೇ ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಕಾರಣವಾಗಿ ಇಂತಹ ಕಾವ್ಯ ಸಾಮಾನ್ಯರ ಬದುಕನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತದೆ, ಸ್ಪಂದಿಸುತ್ತದೆ.

ಸಮಷ್ಠೀ ಪ್ರಜ್ಞೆ :

ಜನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಮಷ್ಠೀ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಬಹುಮಹತ್ವದ ಸಂಗತಿ. ಇಲ್ಲಿ ತೋಡಿಕೊಳ್ಳು ವುದು ಕವಿಯ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಅನುಭವವಾಗಿರದೆ, ಸಾರ್ವಜನಿಕರ ಅನುಭವವೇ ಅಲ್ಲಿ ಹರಿದು ಬಂದಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಶಿಷ್ಟಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಬರುವುದು ಒಬ್ಬನ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಮೂಸೆಯಲ್ಲಿ ಗಟ್ಟಿಗೊಂಡ ಅನುಭವ. ಅವನ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಮುದ್ರೆಯ ಹಿಂದೆ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕ ಅನುಭವವಿರುತ್ತದೆ. ಅಥವಾ ಹಾಗೆ ಗಮನಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಜನಪದಕಾವ್ಯ ಮೂರ್ತರೂಪ ಪಡೆಯುವಲ್ಲಿ ಸಮಷ್ಠೀ ಅನುಭವ ಮುಂದಾಗಿ, ವೈಯಕ್ತಿಕತೆ ಹಿಂದಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಜನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಒಂದು

ಸಣ್ಣಗಾದೆ, ಒಂದು ತ್ರಿಪದಿ, ಒಂದು ಕಥೆ- ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುವುದೂ ಒಬ್ಬನಿಂದಲೇ. ಆದರೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಆತ ಗ್ರಾಮಾಂತರ ಪ್ರದೇಶದ ಸಹಕಾರ ಬಾಳ್ವೆ ಬದುಕುತ್ತಿರುವುದರಿಂದ ಅವನ ನೋವು-ನಲಿವುಗಳು ವೈಯಕ್ತಿಕ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೊಳ್ಳದೆ ಅವು ಜನಸಾಮಾನ್ಯರ ನೋವು-ನಲಿವಿನ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಜನಪದಕಾವ್ಯ (ಸಾಹಿತ್ಯ) ಹೆಚ್ಚು ಸಾರ್ವಜನಿಕವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಇದನ್ನು **ಸಮಷ್ಠಿಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಕಾವ್ಯ** ಎನ್ನುವುದು.

ಅನಾಮಧೇಯತೆ :

ಲೇಖಕನ ಮುದ್ರೆ ಇರದ **ಅನಾಮಧೇಯತೆ** ಜನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಬಹುದೊಡ್ಡ ಗುಣ. ಜನಪದ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಹೆಣ್ಣು ಮಕ್ಕಳ ಸೃಷ್ಟಿಯೇ ಜಾಸ್ತಿಯಾಗಿದೆ. ಇದಂತೂ ಸಂಪೂರ್ಣ ವಾಗಿ ಅನಾಮಧೇಯವಾಗಿದೆ. ಭಾರತೀಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಹೆಣ್ಣುಮಕ್ಕಳ ಹೆಸರು ಕೂಡ ಇನ್ನೊಬ್ಬರ ಬಾಯಿಂದ ಬರಬಾರದು ಎಂಬ ಭಾವನೆ ನಮ್ಮದು. ಜೊತೆಗೆ ಕೀರ್ತಿಯ ಹುಚ್ಚು ಜನಪದರಿಗೆ ಕಡಿಮೆ. ಗಂಡುಮಕ್ಕಳ ಜನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯವೂ ಅನಾಮಧೇಯವೇ. ಆದರೆ ಅಲ್ಪಮಟ್ಟಿಗೆ ಅಕ್ಷರಜ್ಞಾನವುಳ್ಳ ಕವಿಗಳು ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ನಿರ್ಮಿಸುತ್ತಿರುವ - ದೊಡ್ಡಾಟ, ಸಣ್ಣಾಟ, ಗೀಗೀ, ಭಜನೆ (ತತ್ವಪದಗಳು) ಹಾಗೂ ಮೋಹರಂ- ಈ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಹಾಡುಗಾರರ ಮುದ್ರೆ ಇರುವುದನ್ನು ನಾವು ಗಮನಿಸುತ್ತೇವೆ. ಅಲ್ಪಮಟ್ಟಿನ ಅಕ್ಷರ ಜ್ಞಾನವಿದ್ದವರಿಗೆ ಅಕ್ಷರಜ್ಞಾನವೊಂದು ಅನುಕೂಲಸಾಧನವಾಗಿ ಮಾರ್ಪಡುತ್ತದೆ.

ನಿರಂತರವಾದ ಬದಲಾವಣೆ:

ಬಹುತೇಕ ಅನಾಮಧೇಯವಾದ ಜನಪದಕಾವ್ಯದ ಬಗೆಗೆ ಜನಪದರಿಗೆ ಮೊದಲಿಂದಲೂ ಪರಕೀಯ ಭಾವನೆ ಇರಲಾರದು. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಜನಸಾಮಾನ್ಯರು ಜನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಯಾವುದೇ ಒಂದು ತುಕಡಿಯನ್ನು ಇದು ಪರಕೀಯವೆಂದು ಭಾವಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಅದು ತನ್ನದೆಂಬ ಭಾವ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬನಲ್ಲೂ ಇರುವುದರಿಂದ ತನ್ನ ಭಾಷೆ, ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಅಲ್ಪಬದಲಾವಣೆಯ ಹಕ್ಕನ್ನು ಯಾವುದೇ ಹಿಂಜರಿಕೆಯಿಲ್ಲದೆ ಚಲಾಯಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇಂತಹ ಬದಲಾವಣೆಗಳಿಗೆ ಜನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯದ ರೂಪಗಳಲ್ಲೂ ಅವಕಾಶವಿರುತ್ತದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಮದುವೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಎಣ್ಣೆ ಹಚ್ಚುವ ಹಾಡನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಅಲ್ಲಿ ಮದುಮಕ್ಕಳ ಹೆಸರುಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಅವಕಾಶವಿರುತ್ತದೆ.

ಕೆಸರಿಲ್ಲದಂಗಳಕ ಕೆಸರ್‍ಯಾಕ ಆಗೇವ
ಹೆಸರೀಗೆ ದೊಡ್ಡವರ ಮಗ ಮಿಂದ। ಹರ ಹರ ನಮ್ಮ ಶಿವಗ॥
ಹೆಸರೀಗೆ ದೊಡ್ಡವರ ಮಗ ಮಿಂದ ಅಣ್ಣಪ್ಪ
ಹಸರ ಚತ್ತರಗಿ ನೆರಳೀಗೆ॥ಹರ ಹರ ನಮ್ಮ ಶಿವಗ॥

ಗಲ್ಲೆಂಬು ಹರಿವ್ಯಾಗ ಗಿಲ್ಲೆಂಬು ಮಗಿ ಹಾಕಿ
ನಿಲ್ಲದಲೆ ನೀರ ಬೆರಸ್ಯಾಳ॥ಹರ ಹರ ನಮ್ಮ ಶಿವಗ॥

ನಿಲ್ಲದಲೆ ನೀರ ಬೆರಸ್ಯಾಳ ಶರಣಮ್ಮ
ಪಿಲ್ಲಿ ನೀರಾಗ ಹೊಳದಾವಹರ ಹರ ನಮ್ಮ ಶಿವಗ

ಮದುವೆ ಯಾರ ಅಂಗಳದಲ್ಲಿ ನಡೆದಿರುತ್ತದೋ ಯಾರದು ನಡೆದಿರುತ್ತದೋ ಆ ಮದುಮಕ್ಕಳ, ಅವರ ತಂದೆ ತಾಯಿಗಳ, ಅಕ್ಕತಂಗಿಯರ ಹೆಸರುಗಳು ಅಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತಾಪವಾಗುತ್ತಲೇ ಇರುತ್ತವೆ. ಹೀಗೆಯೇ ಕುಟ್ಟುವ, ಬೀಸುವ, ಗೂಡು ಮುರಿಯುವ ಯಾವುದೇ ಹಾಡಿನಲ್ಲಿ ಹೆಸರು ಸೇರಿಸುವ ಅವಕಾಶವಿದ್ದಾಗಲೆಲ್ಲ ಸಂಬಂಧಿಸಿದವರ ಹೆಸರುಗಳು ಅಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಲ್ಪಡುತ್ತವೆ. ಲಾಲಿಗಳಲ್ಲಿ ಕೂಸಿನ ಹೆಸರುಗಳನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಅನುಕೂಲ ವಿರುತ್ತದೆ.

ಹಾಲ ಬೇಡ್ಯತಾನ ಕೋಲಬೇಡಿ ಕುಣದಾನ
ಮಸರ ಬೇಡಿ ಕೆಸರ ತುಳದಾನ **ಸಂಗಣ್ಣನ**
ಕುಸಲದ ಗೆಜ್ಜಿ ಕೆಸರಾಗ

ಯಾತಕಳುತಾನೆಂದು ಎಲ್ಲಾರು ಕೇಳ್ಯಾರ
ಕಾಯದ ಹಾಲ ಕೆನಿ ಬೇಡಿ । **ಕಂದಯ್ಯ**
ಕಾಡಿ ಕೈಬಿಟ್ಟು ಇಳಿಯಾನ

ಈ ಮೇಲಿನ ನುಡಿಗಳ ಎರಡನೇ ಸಾಲಿನ ಕೊನೆಗಿರುವ **ಸಂಗಣ್ಣನ , ಕಂದಯ್ಯ** ಎಂಬ ಪದಗಳ ಬದಲಾಗಿ ತೊಟ್ಟಿಲಲ್ಲಿ ಹಟಮಾಡುತ್ತ ಮಲಗಿರುವ ಯಾವುದೇ ಮಗುವಿನ ಹೆಸರನ್ನು ಸೇರಿಸಿ ಹಾಡಬಹುದಾಗಿದೆ. ಲಾಲಿಗಳ ರಚನೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಈ ಅವಕಾಶವಿದೆ. ಗಂಡ ಹೆಂಡತಿಯರ ಹೆಸರು ಹೇಳಲು ಪ್ರಯೋಗವಾಗುವ ಒಡಪುಗಳಂತೂ ಆಯಾ ಹೆಣ್ಣಿನ, ಗಂಡಿನ ಹೆಸರು ಸೇರಿಸಿ ಹೇಳುವ ಪ್ರಕಾರವೇ ಆಗಿದೆ.

ಬೆಳದಿಂಗಳ ಬೆಳಕ
ಕಲ್ಲಸಕ್ಕರಿ ಹಳಕ
ನಕ್ಷತ್ರ ಮ್ಯಾಲ ಕುಂತು
ಅಕ್ಷರ ಬರಿತಾರ.......

ಅಂಗಳತುಂಬ ಆಣಿಕಲ್ಲ
ಗಂಗಾಳ ತುಂಬ ಮಲ್ಲಿಗಿ ಹೂ
ಅಂಗಳದಾಗ ನಿಂತಕಾರ
ಗಂಗಾ ಅಂತ ಕರೀತಾನ.....

ಚುಕ್ಕೆಗಳಿರುವ ಸ್ಥಳಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಣ್ಣುಮಕ್ಕಳು ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ಗಂಡಂದಿರ ಹೆಸರುಗಳನ್ನು ಹಾಕಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಒಂದು ಊರನ್ನು ಬಣ್ಣಿಸುವ ಹಾಡಿನಲ್ಲಿ, ಯಾವುದೇ ಊರಿನ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ತನ್ನೂರಿನ ಹೆಸರನ್ನು ಸೇರಿಸಿ ಹಾಡಬಹುದಾಗಿದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಜನಪದಕಾವ್ಯದ ಯಾವುದೇ ಭಾಗವನ್ನು ತನ್ನ ಅನುಕೂಲಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಮಾರ್ಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಅವಕಾಶ ಜನಪದರಿಗಿದೆ. ಜೊತೆಗೆ ಅವರವರ ಪ್ರತಿಭೆ, ಭಾಷಾ ಸಮೃದ್ಧಿ, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆ, ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಗುಣ, ಸ್ಮರಣ

ಶಕ್ತಿ ಸಂದರ್ಭ- ಈ ಮತ್ತು ಇಂತಹ ಅನೇಕ ಅಂಶಗಳು ಕಾರಣವಾಗಿ ನಾನಾ ಬಗೆಯ ಭಿನ್ನಪಾಠಗಳು ಜನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಯಾವುದೇ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ದೊರೆಯುತ್ತವೆ.

ಕಥಾ ಪ್ರಕಾರವಂತೂ ಹೇಳುವವನ ಸೃಷ್ಟಿಯೇ ಆಗಿದ್ದು, ಅದೆಲ್ಲ ಅವನ ಸಂಸ್ಕೃತಿ, ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಮೂಲಕವೇ ಹಾಯ್ದು ಬರುತ್ತದೆ. ಒಬ್ಬ ಕಥೆಗಾರ ಬದುಕಿರುವ ಕಾಲದ, ಸ್ಥಳೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ, ಮತ್ತು ಅವನ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಅನಿಸಿಕೆಯ ಅನೇಕ ಅಂಶಗಳು ಅಲ್ಲಲ್ಲ ಕಾಣಸಿಗುತ್ತವೆ. ಈ ಸೃಜಿಸುವ ಮತ್ತು ಬಳಸುವ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದಿಂದಾಗಿಯೇ ಜನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಇವತ್ತಿಗೂ ಉಳಿದುಕೊಂಡು ಬಂದಿದೆ ಮತ್ತು ಶಿಷ್ಟಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ.

ಪುನರಾವರ್ತನೆ

ಪುನರಾವರ್ತನೆ ಜನಪದ ಕಾವ್ಯದ ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು. ಸೊಲ್ಲುಗಳ ಪುನರಾವರ್ತನೆಯಾಗುವುದು ಎಲ್ಲರಿಗೂ ತಿಳಿದ ವಿಷಯವೇ ಆಗಿದೆ. ಹೀಗೆಯೇ ಕೆಲ ಸಾಲುಗಳ, ಸಂಗತಿಗಳ ಪುನರಾವರ್ತನೆಗಳು ಜನಪದ ಕಾವ್ಯದ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಸಹಜವಾಗಿ ನುಸುಳಿಕೊಂಡಿರುತ್ತವೆ. ಹಾಡುವ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಪುನರಾವರ್ತನೆ ಒಂದು ದೋಷವಲ್ಲ. ಅದು ಬೇಸರ ತರಿಸುವ ಸಂಗತಿಯಾಗಿರದೆ, ಬದಲಾಗಿ ಪ್ರತಿಸಲದ ಪುನರಾವರ್ತನೆಯು ಕಿವಿಗೆ ಕೇಳಲು ಹಿತವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಕಥನಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಾದರೆ ಒಂದೊಂದು ಭಾಗಗಳೇ ಪುನರಾವರ್ತನೆಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಉದಾ: ಬಾಣಂತನದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸೂಲಗಿತ್ತಿ ಸಂಗವ್ವನ ಪ್ರಸಂಗ ಪುನರಾವರ್ತನೆ ಆಗುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ದೀರ್ಘಕಾವ್ಯಗಳು, ಅಂದರೆ ಈಚೆಗೆ ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳೆಂಬ ಹೆಸರಿನ ಮೇಲೆ ಪ್ರಕಟಗೊಂಡ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಮೇಲಿಂದ ಮೇಲೆ ಕೆಲ ಸಾಲುಗಳನ್ನು, ಸೊಲ್ಲುಗಳನ್ನು, ಪ್ರಾರಂಭದ ನುಡಿಗಳನ್ನು- ಪುನರಾವರ್ತನೆ ಮಾಡಲಾಗುತ್ತದೆ. 'ಜನಪದ ಹಾಲುಮತ ಮಹಾಕಾವ್ಯ'ದಲ್ಲಿ ಯ ಸಾಲುಗಳು- ಅರ್ಧದಷ್ಟು ಪುನರಾವರ್ತನೆ ಹೊಂದಿ ಇನ್ನರ್ಧ ಸಾಲನ್ನು ಹೊಸದಾಗಿ ಸೇರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ, ಕಥೆಯನ್ನು ನೇಯುತ್ತ ಸಾಗುತ್ತವೆ :

ಬಾರೋ ಬಾರೋ ಬಾಬಣ್ಣ ಮುಂದಿನ ಸುದ್ದಿ ಹೇಳಯ್ಯ
ಬಂದ ಕಾರಣ ಹೇಳಪ್ಪ ಹೋಗ ಕಾರಣ ಹೇಳಪ್ಪ
ಬಳಗಾರ ಬಾಬಣ್ಣನೆ **ಒಳ್ಳೆದು ಒಳ್ಳೆದಂದಾನ**
ಒಳ್ಳೆದು ಒಳ್ಳೆದು ಅಂದಾನೆ **ಮಂದನಗಿರಿಯ ಒಳಗೇನ**
ಮಂದನಗಿರಿಯ ಒಳಗೇನ ಬಳಿಯಾ ವ್ಯಾಪಾರಕ ಹೋಗಿದ್ದ
ಏನಮ್ಮ ತಂಗಿ ಸೂರವ್ವ **ತಾಯೇನು ಆಡುತಾಳೇನ**
ದೇವಿಧರ್ಮರ ಮಗಳೇನ ತಾಯೇನು ಹೇಳುತಾಳೇನ
ದೇವರ ಕೊಟ್ಟನಂದಾಳೆ **ಸಂಬ ಕೊಟ್ಟನಂದಾಳ**
ಸಂಬ ಕೊಟ್ಟನಂದಾಳೆ ಶಿವನ ಕೊಟ್ಟಾನಂದಾಳ
ಏನಮ್ಮ ತಂಗಿ ಸೂರವ್ವ ಊರ ಸುದ್ದಿ ಕೇಳ್ಯಾಳ (ಜ.ಹಾ.ಮ.ಕಾ.೧೩೭-೧೩೮)

ಜನಪದ ಕಾವ್ಯ ಹಾಡುವಾಗ ಎಲ್ಲಿ ಹಿಮ್ಮೇಳ ಮುಮ್ಮೇಳಗಳಿರುತ್ತವೆಯೋ ಅಲ್ಲಿಯ ಪ್ರಯೋಗ ಪುನರಾವರ್ತನೆಯಿಂದಲೇ ಕೂಡಿರುತ್ತದೆ. ಮುಮ್ಮೇಳದವರು ಹಾಡಿದ ನುಡಿಯ

ಸ್ವಲ್ಪಭಾಗವನ್ನು ಹಿಮ್ಮೇಳ ಪುನರಾವರ್ತಿಸುತ್ತ ಹೋಗುವ ಪದ್ಧತಿ ಪ್ರಪಂಚದ ಎಲ್ಲ ಕಡೆಯ ಹಾಡುಗಳಿಗೂ ಇದೆ. ಈ ನಾನಾ ಬಗೆಯ ಪುನರಾವರ್ತನೆಗಳನ್ನೇ ಗಮನಿಸಿ ಪ್ಯಾರಿ-ಲಾರ್ಡ ಅವರು 'ಮೌಖಿಕ ಸೂತ್ರಾತ್ಮಕ ಸಿದ್ಧಾಂತ'ವನ್ನು ರೂಪಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇಲ್ಲಿಯ ಮುಖ್ಯ ಶೋಧವೆಂದರೆ - ಹಿಮ್ಮೇಳವು ಸೊಲ್ಲನ್ನು ಅಥವಾ ನುಡಿಯ ಭಾಗಗಳನ್ನು ಪುನರಾರ್ವರ್ತನೆ ಮಾಡುವಾಗ ಮುಖ್ಯ ಹಾಡುಗಾರನಿಗೆ ಮುಂದಿನ ಸಾಲುಗಳನ್ನು ಸೃಜಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಅವಕಾಶ ದೊರಕುತ್ತದೆ ಎಂಬುದು. ಪುನರಾವರ್ತನೆಯ ಕಾಲವೆಂದರೆ ಅದು ಹಾಡಿನ ಮುಂದಿನ ಸಾಲುಗಳ ನಿರ್ಮಾಣದ ಕಾಲ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ ಪ್ಯಾರಿ-ಲಾರ್ಡ. ಅದಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಮುಮ್ಮೇಳದ ವರಿಗೆ ದಣಿವು ಆರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲೂ ಅಲ್ಲಿ ಅವಕಾಶವಿರುವದನ್ನು ನಾವು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಜೊತೆಗೆ ಕೇಳುಗರಿಗೆ ಬೇಸರ ತಪ್ಪಿಸುವ ಬದಲಾವಣೆಯ ಅನುಭವಗಳಾಗಿಯೂ ಅವು ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಸೇರಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು.

ಜನಪದಕಾವ್ಯವು ಮೂರ್ತ ಕಲ್ಪನೆಯ ಕಾವ್ಯ:

ಜನಪದ ಕಾವ್ಯ ಮೂ ರ್ತ ಕಲ್ಪನೆಯ ಕಾವ್ಯ. ಅದು ಅಮೂರ್ತ ಕಲ್ಪನೆಯ ಕಾವ್ಯವಲ್ಲ. ಅದರ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲೂ ಒಂದು ದೃಶ್ಯಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ.

ತೊಟ್ಟಿಲ ಹೊತಗೊಂಡು ತೌರುಬಣ್ಣ ಉಟಗೊಂಡು
ಅಪ್ಪ ಕೊಟ್ಟೆಮ್ಮಿ ಹೊಡಕೊಂಡು। ಆ ಬಾಲಿ
ತಿಟ್ಹತ್ತಿ ತಿರುಗಿ ನೋಡ್ಯಾಳ

ಈ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಚೊಚ್ಚಿಲ ಬಾಣಂತನ ಮುಗಿಸಿಕೊಂಡು ಕೂಸು, ತೊಟ್ಟಿಲು, ಎಮ್ಮೆಗಳ ಜೊತೆಗೆ, ತೌರುಬಣ್ಣ ತೊಟ್ಟ ತಾಯಿ - ಸರ್ವಬಳಗದೊಂದಿಗೆ ಊರನ್ನು ದಾಟಿದ, ತಾನು ಮರೆಯಾಗುವವರೆಗೂ ನೋಡುತ್ತ ನಿಂತ ತವರಿನ ಬಳಗಕ್ಕೆ, ತೌರಿಗೆ- ಇನ್ನೇನು ತೆವರೇರಿ ದಾಕೆ ಅದನ್ನು ಇಳಿದರೆ, ಮರೆಯಾಗಿಹೋಗುವ ಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ - ತನ್ನೆಲ್ಲ ಕರುಳಿನ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ನೆನೆದು ಆ ಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ - ತಿರುಗಿ ನೋಡುತ್ತಾಳೆ. ಇದು ಕರುಳಬಳ್ಳಿಯ ಎಳೆಯನ್ನು ತನ್ನ ಜೊತೆಗೆ ಎಳದೊಯ್ಯುವ ಒಂದು ಅಂತಃಕರುಣದ ಎಳೆಯ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಬಿಡಿಸಿ ನಿಲ್ಲಿಸುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ದೃಶ್ಯ ಗುಣವೇ ಜನಪದ ಕಾವ್ಯದ ಮುಖ್ಯಲಕ್ಷಣ. ಅಮೂರ್ತಭಾವನೆಗಳಿಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಎಡೆಯಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಎಲ್ಲಿ ಸಹೃದಯರ ಮುಂದೆ ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಯೋಗಗೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲವೋ ಅಂಥಲ್ಲಿ ಅಪರೂಪಕ್ಕೆ ಅಮೂರ್ತಕಾವ್ಯ ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸುತ್ತೇವೆ. ಅಂತಹ ಸಹೃದಯರ ಹಾಜರಾತಿ ಇಲ್ಲದ ಸಂಧರ್ಭಗಳೆಂದರೆ- ಬೀಸುವ (ಕುಟ್ಟುವ), ಹಂತಿ (ಮಟ್ಟಿ ಬೋಲೋರಿ), ಲಾಲಿ ಮತ್ತು ತತ್ವಪದಗಳನ್ನು ಏಕತಾರಿ ಹಿಡಿದು ಒಬ್ಬನೇ ಹಾಡಿಕೊಳ್ಳುವಾಗ ಅಪರೂಪಕ್ಕೆ ಸಹೃದಯರ ಗೈರುಹಾಜರಿ ಇದೆ. ಇಂಥಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಅಪವಾದವಾಗಿ ಅಮೂರ್ತ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ದಟ್ಟವಾಗಿ ಹೊತ್ತ ಕಾವ್ಯ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ:

ಕಂದನ ಕುಡು ಶಿವನೆ ಬಂಧನ ಬಡಲಾರೆ
ಹಂಗೀನ ಬಾನ ಉಣಲಾರೆ। ಮರ್ತ್ಯದಾಗ
ಬಂಜೆಂಬ ಶಬುದ ಹೊರಲಾರೆ

ಪುನರ್‌ಸೃಷ್ಟಿ:

'ಪುನರ್‌ಸೃಷ್ಟಿ' - ಎಂಬುದು ಜನಪದಕಾವ್ಯದ ಮುಖ್ಯ ಗುಣ. ಪುನರ್‌ಸೃಷ್ಟಿ ಎಂದರೆ ಪುನರ್‌ಜನ್ಮವಲ್ಲ. ಜನಪದ ಕಾವ್ಯ ಸತ್ತು ಹುಟ್ಟುವುದಿಲ್ಲ. ಅದು ತನ್ನ ಜೀವಂತಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ಕಾಣುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. '**ನಿದ್ದೆಗೊಮ್ಮೆ ನಿತ್ಯ ಮರಣ ಎದ್ದಾಗ ನವೀನ ಜನನ**' ಎಂಬ ಮಾತಿನಂತೆ ಜನಪದಕಾವ್ಯ ಪುನರ್‌ಸೃಷ್ಟಿಯ ಅರ್ಥವನ್ನು ಧ್ವನಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಕ್ರಿಯೆ ಜರುಗುವುದು -ಕಾವ್ಯದ ಪ್ರತಿಭಾರಿಯ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ, ಅದೇ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಅಥವಾ ಬೇರೆ ವ್ಯಕ್ತಿಯ- ಪ್ರತಿಬಾರಿಯ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯ ಪ್ರಯೋಗದ ಭಿನ್ನತೆಯನ್ನೇ 'ಪುನರ್‌ಸೃಷ್ಟಿ' ಎಂದು ಹೇಳಲಾಗುತ್ತದೆ. ಪ್ರತಿಬಾರಿ ಹಾಡು ಪ್ರಯೋಗವಾಗುವಾಗ ಅದರ ಧಾಟಿ, ಭಾಷೆ, ವಸ್ತು ಸಂದರ್ಭ, ದೃಶ್ಯ, ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯ ರಾಗ-ತಾನ ಇವೆಲ್ಲವುಗಳು, ಅಂದರೆ ಆ ಹಾಡಿನ ಪೂರ್ವಪ್ರಯೋಗದ ಒಟ್ಟು ಮೊತ್ತದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸುವ ಬದಲಾವಣೆಗಳು ಪುನರ್‌ಸೃಷ್ಟಿಯ ಕುರುಹುಗಳು. ಒಟ್ಟಾರೆ ಜನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಯಾವುದೇ ಪ್ರಕಾರದ ಪ್ರತಿಬಾರಿಯ ಪ್ರಯೋಗ ಹೊಸದಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅದು ಕೇವಲ ಬಾಯಿಪಾಠ ಒಪ್ಪಿಸುವಂತಹ ಯಾಂತ್ರಿಕ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲ, ಅದೊಂದು ಸೃಷ್ಟಿಕ್ರಿಯೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಪ್ರಸರಣ:

ಪ್ರಸರಣವು ಜನಪದಕಾವ್ಯದ ಜೀವಂತಿಕೆಯ ಲಕ್ಷಣ. ಅದು ನಿರಂತರ ವಾಗಿ ಪ್ರಸರಣ ಹೊಂದುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಕ್ರಿಯೆಯಿಂದಾಗಿಯೇ ಅದರಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಬಗೆಯ ಬದಲಾವಣೆ ಗಳುಂಟಾಗುವುದು. ಜನಪದಸಾಹಿತ್ಯದ ಯಾವುದೇ ಒಂದು ತುಕಡಿಯು ಒಂದು ಪ್ರದೇಶದಿಂದ ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರದೇಶಕ್ಕೆ ಪ್ರಯಾಣ ಬೆಳೆಸಿದಾಗ ಮತ್ತು ಭಿನ್ನ ಭಿನ್ನ ಜನಾಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಗೊಳ್ಳುವಾಗ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಪ್ರದೇಶದಿಂದ ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರದೇಶಕ್ಕೆ ಹಾಡು ಪ್ರಯಾಣ ಬೆಳೆಸಿ, ಪ್ರಯೋಗಗೊಳ್ಳುವಾಗ ಹೊಂದುವ ವ್ಯಾಪಕ ಪುನರ್‌ಸೃಷ್ಟಿಯ ಕ್ರಿಯೆಯಿಂದ ಆಯಾ ಪ್ರದೇಶದ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಗುಣಗಳು ಸೇರಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ.

ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಬಣ್ಣ:

ಪ್ರಸರಣದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ, ಒಂದು ಪ್ರದೇಶದಿಂದ ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರದೇಶಕ್ಕೆ ಜನಪದ ಕಾವ್ಯವು ಪ್ರಸರಣಗೊಂಡು, ಹೊಸ ಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಗೊಳ್ಳುವಾಗ (ಪುನರ್‌ಸೃಷ್ಟಿ) ಅದು ತನ್ನಲ್ಲಿ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ, ಆ ಹೊಸಪ್ರದೇಶಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಅಂಶಗಳಿಗೆ 'ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಅಂಶಗಳು' ಎನ್ನುವುದು. ಈ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿಯೇ 'ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಬಣ್ಣ' (Local Colour) ಎಂಬ ಮಾತು ವಾಡಿಕೆಗೆ ಬಂದಿದೆ. ಅಂದರೆ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಅಂಶಗಳು ಬದಲಾವಣೆ ಹೊಂದಲು, ಕಾವ್ಯ ಕನಿಷ್ಠಪಕ್ಷ ಒಂದು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ವಲಯದಿಂದ ಇನ್ನೊಂದು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ವಲಯಕ್ಕೆ ಪ್ರಯಾಣ ಬೆಳೆಸಿರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಹಾದೀಗಿ ಕಲ್ಹಾಕಿ ಹಾಡಿ ಬೀಸಕಿನ್ಯಾರ
ಲಾಲ ಕುಂಕುಮದ ಹೆಣಮಗಳು।ದ್ಯಾಮವ್ವ
ಹಾಡಿ ಬೀಸ್ಯಾಳ ಅರಿಷಿಣ

ಹಾದಿಗಿ ಕಲ್ಲಾಕಿ ಹಾಡಿ ಬೀಸಾಕಿನ್ಯಾರು
ಲಾಲಕುಂಕುಮದ ಹೆಣಮಗಳ।ಮರಿಯಮ್ಮ
ಹಾಡಿ ಬೀಸ್ಯಾಳ ಅರಿಷಿಣ

ಈ ಮೇಲಿನ ತ್ರಿಪದಿಗಳಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖಗೊಂಡ ದ್ಯಾಮವ್ವ ಮತ್ತು ಮರಿಯಮ್ಮ ದೇವತೆಗಳ ಹೆಸರುಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಆಯಾ ದೇವತೆಗಳು ನೆಲೆಸಿರುವ ಊರುಗಳ ಭಿನ್ನ ಪ್ರಯೋಗ ಗಳು ಇವಾಗಿವೆ. ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾಗಿ ಈ ಹೆಸರುಗಳು ಆಯಾ ದೇವತೆಗಳು ನೆಲೆನಿಂತ ಊರುಗಳಿಗೆ ಅಭಿಮಾನದ ಸಂಗತಿಗಳಾಗಿರುತ್ತವೆ.

'ಹಂತವರು ಹಂತವರು ಕೂಡಿದರ ಕುಂತಂಗ ನಿಂತಂಗ ಆಗ್ತಾದ', 'ಹಂತವರು ಹಂತವರು ಕೂಡಿದರ ಸಂತಿ ಮಾಡ್ದಂಗ ಆಗ್ತಾದ' ಎಂಬ ಈ ಗಾದೆಗಳಲ್ಲಿಯ ಭಿನ್ನತೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿ. ಒಂದನೆಯದು ಸ್ನೇಹ ಮತ್ತು ಸ್ವಭಾವ ಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಿ ಆವರವರ ಸಂಗವನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳುತ್ತಿದೆ. ಎರಡನೆಯದು ಕೇವಲ ಸಂಗವಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ಬದಲಾದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂದರ್ಭ- ಸಂತೆಯಲ್ಲೂ ಈ ಹೋಲಿಕೆಯ ಸ್ವಭಾವದ ಅವಶ್ಯಕತೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಿದೆ. ಹೀಗೆ ಒಂದು ಸಣ್ಣ ಮಾತು ಕೂಡ ಪ್ರದೇಶ ಬದಲಾದಂತೆ (ಅದರ ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ) ಹೇಗೆ ಬದಲಾವಣೆಯಾಗಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ಬುಟ್ಟಬುಧುವಾರ ದಿನ ಬುದ್ಧಿವಂತಿ ಮೈಯನೆರದು
ಬರ್ತಾರಿಲ್ಲವ ಕೇಳ ಜೀರಗ ದಂಡಿಯ ಹೇಳ
ದಂಡಿಗ್ಹಚ್ಚಂದ ರತನದ್ಹರಳ । ಸೋಬಾನ

ಅತ್ತಿ ಮಾವರ ಮ್ಯಾಲೆ ಅಳಿಯ ಶ್ಯಾನೆವ ಮಾಡಿ
ಉಂಗುರುಡುದಾರ ಬೇಡಿ ಶೆಲ್ಯಾ ಶೆಕುಲಾತಿ ಬೇಡಿ
ಇಷ್ಟೆಲ್ಲ ಬೇಡಿ ಹಟ ಮಾಡೆ । ಸೋಬಾನ

ಅತ್ತಿ ಮಾವರು ಕೂಡಿ ಅಳಿಯನ ಸನುಮತಿ ಮಾಡಿ
ಉಂಗುರುಡುದಾರ ಹಾಕಿ ಶಲ್ಯಾ ಶಕುಲಾತಿ ಮಾಡಿ
ಊದಿನ ಕಡ್ಡಿಯ ತರಿಸಿ ಊರೆಲ್ಲ ಹಿಡಿಸಿ ಮಕರಂದ । ಸೋಬಾನ

ಅತ್ತಿ ಮಾವರ ಮ್ಯಾಲೆ ಅಳಿಯ ಶ್ಯಾನೆವ ಮಾಡಿ
ಬಂಗಾರ ಕಡೆವ ಬೇಡಿ ಕಂಟಿ ಸರಪುಳಿ ಬೇಡಿ
ಇಷ್ಟೆಲ್ಲ ಬೇಡಿ ಹಟ ಮಾಡೆ ಸೋಬಾನ ।

ಅತ್ತಿ ಮಾವರು ಕೂಡಿ ಅಳಿಯನ ಸನುಮತಿ ಮಾಡಿ
ಬಂಗಾರ ಕಡೆವ ಹಾಕಿ ಕಂಟಿ ಸರಪುಳಿ ಹಾಕಿ
ಊದಿನ ಕಡ್ಡಿಯ ತರಿಸಿ ಊರೆಲ್ಲ ಹಿಡಿಸಿ ಮಕರಂದ । ಸೋಬಾನ

(ಹಾಡಿದವರು : ಶೀಮತಿ ಸುಮಿತ್ರಾದೇವಿ ಅಂಗಡಿ)

ಮೇಲಿನ ಹಾಡು ಬಿಜಾಪುರ-ಬಾಗಲಕೋಟ ಜಿಲ್ಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿದೆ. ಬಳ್ಳಾರಿ ಜಿಲ್ಲೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತದಲ್ಲಿರುವ ಈ ಹಾಡಿನ ಪಾಠವೊಂದು ದೊರಯುತ್ತಿದ್ದು, ಅಲ್ಲಿಯ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟ ಸಂಗತಿಗಳು ಹೇಗೆ ಬದಲಾಗಿ ನಮೂದಾಗಿವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು :

ಬುಧವಾರ ದಿನದಲ್ಲಿ ಋತುಮತಿ ನೆರೆದ್ಯಾಳೆ
ಅವರೂರಿಗೆ ಅವರು ಬರುತ್ತಾರಿಲ್ಲ ಕೇಳ
ಮಂಟಪಕ ಪಚ್ಚೊ ರತ್ನಾದ್ದರಳೇ ಕೇಳೇ।ಸೋಬಾನೇ।

ಅತ್ತಿಮಾವರು ಬಂದು ಡಾಬು ಸರಪಳಿ ತಂದು
ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಿರಪ್ಪ ಎಂದು ಬಂಗಾರ ಬಳಿ ಬಂದು
ಕಂಗೂಣಿ ಚೆಂದ-ಹೊಯ
ಇಷ್ಟಕೆ ಚಂದೆ ಬಾಜುಬಂದಿ ಸೋಬಾನ।

ವಾರಿಗೆ ಗೆಳತೀರು ಬಂದು ಕುಂತಾರೆ ಖುಶಿಲಿಂದ
ಮೈನೆರೆತಾಕಿ ಮುಂದೆ
ಊರಾಗಿಳಿರಂಬೆ ಮಕರಂಬೆ ಸೋಬಾನವೆ

ಅತ್ತಿಮಾವನ ಕೂಟ ಅಳಿಯ ಮುನಿಸುಗುಟ್ಟಿ
ಕಂಟಿಕೊಪ್ಪವ ಬೇಡಿ ಕೈಯಲಿ ಬಂಗಾರ ಬೇಡಿ
ಜರತರ ರುಮಾಲ ಬೇಡಿ
ಇಷ್ಟೆಲ್ಲಾ ಬೇಡಿ ಹಟಮಾಡಿ। ಸೋಬಾನ।

ಅತ್ತಿ ಮಾವರು ಬಂದು ಅಳಿಯಾಗೆ ಸನಮತ ಮಾಡಿ
ಕಂಟಿಕೊಪ್ಪವ ಕೊಟ್ಟು ಕೈಯಲಿ ಬಂಗಾರ ಕೊಟ್ಟು
ಜರತರ ರುಮಾಲು ಸುತ್ತಿ
ಮದನಾರಿ ಎಂಬ ಮರಿಯ ಕುದುರೆ ಸೋಬಾನ (ಬಾ. ಹ.ವಿ.ಬ. ಜ. ಗೀ.೧೨೨)

ಈ ಹಾಡು ಇನ್ನೂ ಮುಂದುವರೆಯುತ್ತದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಇಷ್ಟು ಸಾಕು. ಇಲ್ಲಿಯ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿ, ಬಳಕೆಯಾದ ವಸ್ತ್ರ- ಒಡವೆಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿ, ಎಲ್ಲವೂ ಬದಲಾಗಿವೆ. ಇದು ಜನಪದ ಕಾವ್ಯವು ಬದಲಾದ ಪ್ರದೇಶದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಹೊತ್ತು ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆ.

ಜನಪದ ಕವಿಗಳ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಜನಪದ ಕಾವ್ಯ :

ಸಕಲ ಲಕ್ಷಣವು ಮಸ್ತಕೆ ವರ್ಣಕತಿಷ್ಟು
ವಿಕಳವಾದರೂ ದೋಷವಿಲ್ಲ। (ಭ.ವೈ.೧-೬)

ರತ್ನಾಕರವರ್ಣಿಯ ಈ ಮಾತನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ ಸ್ಮರಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿದೆ. ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸಕಾರರು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾಗಿ ಕಾವ್ಯದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವಂತೆ, ಜನಪದ ಕವಿಗಳು ತಮ್ಮ ಕಾವ್ಯದ ಸ್ವರೂಪದ ಬಗ್ಗೆ ವಿವೇಚನೆ ನಡೆಸಿಲ್ಲ. ಇದನ್ನು

ನಾವು ಜನಪದ ಕವಿಗಳಿಂದ ನಿರೀಕ್ಷಿಸುವಂತಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಅವರಿಗೆ ಕಾವ್ಯದ ಅನುಭವ-ಪರಿಚಯವಿದ್ದರೂ ಅದನ್ನು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾಗಿ ಹೇಳುವ ರೀತಿ ಮತ್ತೆ ಕಾಣಿಸುವುದು ಶಿಕ್ಷಣವೇತ್ತ ಪಂಡಿತರಲ್ಲಿಯೇ. ಕನ್ನಡದ ಶಿಷ್ಟಕವಿಗಳು ಕೆಲವೊಬ್ಬರು ತಮ್ಮ ಕಾವ್ಯ ಎಂತಹದು ಎಂಬ ಬಗ್ಗೆ ತಮ್ಮ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿದರೂ ಅವರ ಮಾತುಗಳೆಲ್ಲ ಸಂಸ್ಕೃತ ಅಲಂಕಾರಿಕರ ಮಾತುಗಳಿಗೆ ಪೂರಕವಾಗಿವೆ ಮತ್ತು ಅವರ ಲಕ್ಷಣಗಳಿಗೆ ಉದಾಹರಣೆಗಳಾಗಿವೆ. ಈ ಮಾತಿಗೆ ವಚನಕಾರರು ಮತ್ತು ಜನಪದಕವಿಗಳು ಹೊರತಾಗಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತಾರೆ. ಜನಪದ ಕವಿಗಳಂತೂ ಶುದ್ಧ ಪ್ರಯೋಗಶೀಲರು. ಅವರು ತಮ್ಮ ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲಿ ಹೊಸತನ್ನು ವೈವಿಧ್ಯತೆಯನ್ನು ತರಬಲ್ಲರು. ಆದರೆ ಅದರ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಗುಣಗಳನ್ನು ವಿವರವಾಗಿ ಹೇಳುವಲ್ಲಿ ಅವರು ಮನಸ್ಸು ಮಾಡಿಲ್ಲ. ಶಾಸ್ತ್ರ ಸೃಜಿಸುವ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಕೆಲಸವನ್ನು ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ಪ್ರತಿಭೆ ಮಾಡುವುದು ಅಪರೂಪವೇ. ಎಲ್ಲೋ ಒಬ್ಬಿಬ್ಬರು ಆ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡಬಹುದು. ಹಾಗೆಯೇ ಜನಪದ ಕವಿಗಳಿಂದಲೂ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ವಿವರಣೆಗಳನ್ನು ನಿರೀಕ್ಷಿಸುವಂತಿಲ್ಲ. ಕಾವ್ಯವೆಂದರೇನು? ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಜನಪದರಲ್ಲಿ ನೇರವಾದ, ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ಉತ್ತರ ಸಿಗಲಿಕ್ಕಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಕಾವ್ಯವೆಂದರೆ ಹೇಗಿರಬೇಕು? ಹೇಗಿದ್ದರೆ ಚೆನ್ನ? ಎಂಬ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಜನಪದ ಕವಿಗಳು ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿರುವುದು ಗಮನಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಇದರಿಂದ ಅವರು ಕಾವ್ಯಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಿಕೊಂಡಿರಬಹುದಾದ ಬಗೆಯನ್ನು ಊಹಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಅಲ್ಪಮಟ್ಟಿಗಾದರೂ ಶಕ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಬಹುಪ್ರಮುಖ ಸಂಗತಿ ಎಂದರೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ಅಲಂಕಾರಿಕರಂತೆ ಜನಪದ ಕವಿಗಳು ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಕೇವಲ ಶಬ್ದ-ಅರ್ಥಗಳೇ ಪ್ರಮುಖವೆಂಬ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಆಡಿರುವುದು ಗಮನಕ್ಕೆ ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಬದಲಾಗಿ ಕಾವ್ಯದ ಹಿತಕಾರಕ- ಗುಣಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಮಾತನಾಡುವುದನ್ನು ನೋಡುತ್ತೇವೆ. ನಿಜವಾದ ಕಾವ್ಯದ ಸ್ವರೂಪವೆಂದರೆ- ಅದು ಉಪಯೋಗಿಯಾದುದು ಮತ್ತು ಹಿತವಾದುದು ಆಗಿರಬೇಕು ಎಂಬ ಮಾತಿಗೆ ಜನಪದ ಕವಿಗಳ ಕಾವ್ಯಕಲ್ಪನೆ ಅಪ್ಪಟ ಸಾಕ್ಷಿಯಂತಿದೆ. ಅಂದರೆ ಅವರಿಗೆ ಮುಖ್ಯವೆನಿಸುವುದು ಕಾವ್ಯದ ತಿರುಳು-ಅನುಭವ. ಈ ಅನುಭವ ಸಹೃದಯರಿಗೆ ಹಿತವಾದಂತಹದಾಗಿರಬೇಕು ಎಂಬ ಜನಪದ ಕವಿಗಳ ಅಭಿಪ್ರಾಯವು ಶಿಷ್ಟಶಾಸ್ತ್ರಕಾರರ ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಅನುಸರಿಸುವ ಶಿಷ್ಟಕವಿಗಳ ಮಾತಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ವೈಜ್ಞಾನಿಕವಾದ ತಿಳುವಳಿಕೆಯಿಂದ ಕೂಡಿದೆ.

ಬಾಳಗೋಪಾಳನ ಹಾಡ ಕೇಳರಿ
ಹಸುಗೂಸಿಗಿ ಹಾಕಿದಾಂಗ ಕ್ಷೀರವನಾ। (ಬಾ.ಗೋ.ಲಾ.೬೧)

ಈ ಸಾಲುಗಳಲ್ಲಿ 'ಹಸುಗೂಸು ಹಾಲು ಕುಡಿಯುವ ಸಹಜ ಕ್ರಿಯೆ'ಯನ್ನು 'ಸಹೃದಯನು ಹಾಡು ಕೇಳುವ ಕ್ರಿಯೆ'ಯೊಂದಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿ ವಿಷಯವನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಲಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಕೂಸು ಹಾಲು ಕುಡಿಯುವ ಒಟ್ಟು ಕ್ರಿಯೆ, ಕಾವ್ಯದ ಒಟ್ಟು ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಅರ್ಥವತ್ತಾಗಿ ಧ್ವನಿಸುತ್ತದೆ.

ಕೂಸು ಸಹೃದಯನನ್ನು ಸಂಕೇತಿಸಿದರೆ, ಹಾಲು- ದೋಷದಿಂದ ಮುಕ್ತವಾದ ಶುದ್ಧಕಾವ್ಯವನ್ನು ಸಂಕೇತಿಸುತ್ತದೆ. 'ಹಾಲು ಕುಡಿಯುವ ಕ್ರಿಯೆ' ಕೂಸಿಗೆ ತೊಡಕಾಗಿರದೆ, ತೊಂದರೆ

ದಾಯಕವಾಗಿರದೆ; ಇಷ್ಟವಾದ ಸಹಜವಾದ ಸಲೀಸಾದ ಕೆಲಸವಾಗಿದೆ. ಹಾಲು ಕೂಸಿಗೆ ಹಿತವನ್ನುಂಟು ಮಾಡುತ್ತದೆ, ಜೀವಶಕ್ತಿಯನ್ನು ವೃದ್ಧಿಸುತ್ತದೆ, ಆನಂದವನ್ನುಂಟು ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಕಾವ್ಯವು ಸಹಜವಾಗಿರಬೇಕು, ಸರಳವಾಗಿರಬೇಕು, ಸಹೃದಯನಿಗೆ ಇಷ್ಟವಾದುದೂ ಆಗಿರಬೇಕು. ಅವನಿಗೆ ಹಿತವನ್ನುಂಟು ಮಾಡುವಂತಹದೂ ಬದುಕಿಗೆ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯನ್ನು ಒದಗಿಸುವಂತಹದೂ ಅವನ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಶಕ್ತಿಯನ್ನೊದಗಿಸುವಂತಹದೂ ಆನಂದವನ್ನುಂಟು ಮಾಡುವಂತಹದೂ ಆಗಿರಬೇಕು. ಒಟ್ಟಿನ ಮೇಲೆ ಅವನು ಒಳ್ಳೆಯವನಾಗಿ ಬೆಳೆಯಲು ಒಂದು ಆವಶ್ಯಕ ಸಹಕಾರಿಯಾಗುವಂತಹದಾಗಿರಬೇಕು.

'ಕವಿ ಆತು ಬಂಗಾರ ತೂಕ ಕಸರಿಲ್ಲ ಅದಕ' (ಬೆ.ಜ.ಲಾ.೪೯) ಎನ್ನುವಲ್ಲಿ, ಕಾವ್ಯವು ದೋಷದಿಂದ ಮುಕ್ತವಾಗಿರಬೇಕು ಎಂಬ ಮಾತು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆ. ಹಾಗಾದಾಗ ಮಾತ್ರ ಅದು ಬಂಗಾರದಂತೆ ಬೆಲೆಯುಳ್ಳುದಾಗುತ್ತದೆ. ಇಂಥ **'ಕವಿತೆ ಮುತ್ತಿನಂತೆ, ತಿಳಿದವರಿಗೆ ಅಮೃತದಂತೆ'** ಹತ್ತುವುದು (ಬಾ.ಗೋ.ಲಾ.೯೯). ಅಂದರೆ ದೋಷದಿಂದ ಮುಕ್ತವಾದ, ಶುದ್ಧ ಕಾವ್ಯವು ಅಮೃತ ಸೇವನೆಯಿಂದ ದೊರೆಯಬಹುದಾದ ಆನಂದವನ್ನು ಕೊಡಬಲ್ಲುದು ಎಂಬ ಮನೋಭಾವ ಇಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿದೆ. ಇಂತಹ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನೇ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವ ಇನ್ನಷ್ಟು ಉದಾಹರಣೆಗಳು ದೊರಕುತ್ತವೆ:

ತಪ್ಪದ ಈ ಜನಕ ಶೇಕಮದಾರ ಹೇಳಿದ
ಪೋನಿಸಿದಾಂಗ ಮುತ್ತ। (ಬೆ.ಜ.ಲಾ.೪೩)

ಶಾಖಿ ಗುರು ಹೀಂಗ ಹೇಳಿದ ವಚನ।ಹಾಂ ಹಾಂ
ಸುದ್ದ ಸುರದಂಗ ರತನ। (ಜಾ.ಕಿ.೫೫)

ಹುಸೇನಮಿಯ್ಯಾನ ಕವಿಗಳು ಸುರದಂಗ ರತನ। (ಜಾ.ಕಿ.೫೫)

ಈ ಮೇಲಿನ ಸಾಲುಗಳಲ್ಲಿಯ 'ಪೋನಿಸಿದಾಂಗ ಮುತ್ತ', 'ಸುರದಂಗ ರತನ' ಈ ಮುಂತಾದವು ಕಾವ್ಯದ ಕಾಂತಿ, ಸೌಂದರ್ಯ ಅಲ್ಲದೆ ಶುದ್ಧತೆ, ಸರಳತೆ ಹಾಗೂ ಸಹಜತೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಆಡಿದ ಮಾತುಗಳಾಗಿವೆ. ಇಲ್ಲಿ ಬಸವಣ್ಣನವರ 'ನುಡಿದರೆ ಮುತ್ತಿನ ಹಾರದಂತಿರಬೇಕು' ಎಂಬ ವಚನವನ್ನು ನೆನಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಇಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ಶಬ್ದ ಮತ್ತು ಅರ್ಥಗಳ ಮಾತನ್ನು ಅಷ್ಟೇ ಹೇಳುತ್ತಿಲ್ಲ, ಇಡೀ ಕಾವ್ಯದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಹೇಳುವ ಮಾತು ಇದಾಗಿದೆ. ಇಂಥಲ್ಲಿಯೇ ಜನಪದರು ಮತ್ತು ವಚನಕಾರರು ಅಭಿಪ್ರಾಯದಲ್ಲಿ ಒಂದಾಗುತ್ತಾರೆ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತ ಶಾಸ್ತ್ರಕಾರರ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳ ಮಿತಿಗಳು ನಮಗೆ ಅರಿವಾಗುತ್ತವೆ.

ಒಂದಿಷ್ಟು ಪದಗಳ ಚಂದವಾಗಿ ಹೇಳತೇನ
ಲಾಲಿಸಬೇಕು ಬಡವನ ಶರಣ
ಕುಡ ದೈವವೆಲ್ಲಾ ಸ್ವಾದ ತಕ್ಕೊಳ್ಳಿರಿ
ಶಾಂತವಾಗಿರಿ ಅಮೃತಪಾನ (ಬಾ.ಗೋ.ಲಾ.೪)

ಇಲ್ಲಿ 'ಚಂದವಾಗಿ', 'ಸ್ವಾದ' ಮತ್ತು 'ಅಮೃತಪಾನ' - ಈ ಪದಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಅವು ಕಾವ್ಯದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನೂ ಅದರ ಪರಿಣಾಮ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಜನಗಳೇನೆಂಬುದನ್ನೂ

ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತಲಿವೆ. 'ಚಂದವಾಗಿ' ಎನ್ನುವ ಮಾತು, ಹಿಂದಿರುವ 'ಪದಗಳ' ಎಂಬುದರೊಂದಿಗೆ ಕೂಡಿಕೊಂಡಾಗ– 'ಕಾವ್ಯವು ಸುಂದರವಾದ ಮಾತುಗಳಿಂದ ಕೂಡಿರಬೇಕು' ಎಂಬ ಅಭಿಮತ ಹೊಮ್ಮುತ್ತದೆ. ಈ ಮಾತಿನೊಂದಿಗೆ ಮೂರನೇ ಸಾಲಿನಲ್ಲಿರುವ 'ಸ್ವಾದ' ಪದವು ಸಂಬಂಧ ಬೆಳೆಸಿಕೊಳ್ಳುವುದರಿಂದ 'ಕಾವ್ಯವು ಸಹೃದಯನಿಗೆ ಹಿತವನ್ನುಂಟು ಮಾಡುವಂತಹದಾಗಿರಬೇಕು' ಎಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದು ಎಷ್ಟೊಂದು ಹಿತವಾಗಿರುತ್ತದೆ (ಇರಬೇಕು) ಎಂದರೆ 'ಅಮೃತಪಾನದಷ್ಟು' ಎಂಬ ಮಾತು ಇನ್ನಷ್ಟು ಅರ್ಥವತ್ತಾಗಿಸುತ್ತದೆ. 'ಅಮೃತಪಾನ'ದ ಹಿಂದಿನ ಪದ 'ಶಾಂತವಾಗಿರಿ' ಎಂಬುವುದು ಕಾವ್ಯದಿಂದ ದೊರೆಯುವ ಪ್ರಯೋಜನ ಆನಂದ' ವೆಂಬುದನ್ನು ಒತ್ತಿಹೇಳುತ್ತದೆ. 'ಚಂದವಾದ' 'ಸ್ವಾದ' ಕೊಡುವ 'ಅಮೃತಪಾನ'ದಿಂದ ನಮಗೊದಗುವುದು 'ಶಾಂತಿ' ಅರ್ಥಾತ್ ಆನಂದ. ಕಾವ್ಯವು ಸುಂದರವಾಗಿರಬೇಕು, ಹಿತವಾಗಿರಬೇಕು ಮತ್ತು ಆನಂದವನ್ನುಂಟು ಮಾಡುವಂತಹದಾಗಿರಬೇಕು ಎಂಬುದು ಇಲ್ಲಿಯ ಒಟ್ಟಾಭಿಪ್ರಾಯ ವಾಗಿದೆ. ಈ ಆನಂದ ಖಂಡಿತವಾಗಿಯೂ ಅಲೌಕಿಕ ಆನಂದವಲ್ಲ. ಅದು ಸಹಜವಾದ ಬದುಕಿಗೆ ಅವಶ್ಯಕವಾದ ಆನಂದವೇ ಸರಿ. ಅಂದರೆ ಕಾವ್ಯದ ಆನಂದ ಬದುಕಿನತ್ತ ಮುಖಮಾಡಿರಬೇಕು. ಎಲ್ಲ ಬಿಟ್ಟು ಆನಂದದ ಕಡೆ ಮುಖ ಮಾಡುವುದನ್ನು ಸಂಸ್ಕೃತ ಅಲಂಕಾರಿಕರು ಹೇಳಿದರೆ, ಬದುಕಿನಲ್ಲಿದ್ದು ಕಾವ್ಯಾನಂದವನ್ನು ಹೊಂದುವ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಜನಪದರು ಮತ್ತು ವಚನಕಾರರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಇಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಾವ್ಯದ ಗ್ರಹಿಕೆಯ ಬಗೆಗೇ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಾಗುವುದನ್ನು ನಾವು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ.

> **ನಮಗ ಇಲ್ಲ ಅನಬ್ಯಾಡರಿ ಅಷ್ಟು ಜ್ಞಾನ**
> **ಡೊಂಕ ಕಬ್ಬಿನ ಸವಿಯ ತಕ್ಕೊಳ್ಳಿರಿ।** (ಬಾ.ಗೋ.ಲಾ.೪)

ಕಬ್ಬು ಡೊಂಕಾಗಿರಬಹುದು, ಆದರೆ ಅದು ನೇರವಾಗಿ ಬೆಳೆದ ಕಬ್ಬಿಗಿಂತ ಸವಿಯಾದುದು ಎಂಬುದು ಜನಪದರ ಅನುಭವದ ಮಾತು. **'ಕವಿಯ ಸಂಸ್ಕಾರಬಲ'** ಕಬ್ಬಿನ ರುಚಿಯನ್ನು ಕೊಡಬಲ್ಲುದಾಗಿದೆ. ಒಟ್ಟಿನ ಮೇಲೆ ಈ ಎಲ್ಲಾ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿ ಇಷ್ಟು ಹೇಳಬಹುದು: ಕಾವ್ಯವು ದೋಷರಹಿತವಾಗಿ, ಗುಣಯುಕ್ತವಾಗಿರಬೇಕು. ಅದು ಸುಲಲಿತವಾಗಿರಬೇಕು, ಸರಳವಾಗಿರಬೇಕು, ಸುಮಧುರವಾಗಿರಬೇಕು. ಸಹೃದಯನಿಗೆ ಹಿತವನ್ನು, ಆನಂದವನ್ನು, ಬದುಕಿಗೆ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯನ್ನು ಕೊಡುವಂತಹದೂ ಆಗಿರಬೇಕು. ಇದು ಕಾವ್ಯ ಹೇಗಿರಬೇಕು? ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಜನಪದ ಕವಿಗಳು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡ ಒಂದು ಸಾಧಾರ ಕಲ್ಪನೆಯಾಗಿದೆ.

*

೨

ಕಾವ್ಯದ ಕಾರಣಗಳು ಕವಿಯ ಸಾಮರ್ಥ್ಯಗಳಾಗಿ

೧

ಭಾರತೀಯ 'ಶಿಕ್ಷಿತ ಸಮಾಜ'ವು ಕಾವ್ಯ ಕಟ್ಟುವ ಮತ್ತು ಬೆಳೆಸುವ ಕವಿಯ ಸಾಮರ್ಥ್ಯದ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು- ಪ್ರತಿಭೆ, ವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿ ಮತ್ತು ಅಭ್ಯಾಸಗಳೆಂದು ಗುರುತಿಸುತ್ತದೆ. ವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿ ಮತ್ತು ಅಭ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ 'ವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ' ಮತ್ತು 'ಅಭ್ಯಾಸ ಬಲ' ಎಂದು, 'ಸಾಮರ್ಥ್ಯ' ಮತ್ತು 'ಬಲ' ಎನ್ನುವ ಎರಡು ಪದಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಿ ಬಳಸಲಾಗುತ್ತದೆ. 'ಸಾಮರ್ಥ್ಯ' ಎಂದರೂ ಒಂದೇ 'ಬಲ' ಎಂದರೂ ಒಂದೇ. 'ಪ್ರತಿಭೆ' ಯೂ ಕವಿಗೆ ನೈಸರ್ಗಿಕವಾಗಿ ಬಂದ ಒಂದು ವಿಶೇಷ ಶಕ್ತಿಯೇ. 'ವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿಸಾಮರ್ಥ್ಯ' ಮತ್ತು 'ಅಭ್ಯಾಸಬಲ' ಗಳು- ಕವಿಯು ಪ್ರಯತ್ನಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಗಳಿಸಿಕೊಂಡ ವಿಶೇಷ ಶಕ್ತಿಗಳೇ ಆಗಿವೆ. ಅಂದರೆ ಇವೆಲ್ಲವೂ ಒಟ್ಟಿಗೆ 'ಕವಿಯ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ' ಗಳೇ ಆಗುತ್ತವೆ.

ಪ್ರತಿಭೆ (ಕವಿತ್ವ,ಶಕ್ತಿ) ಎನ್ನುವ ನೈಸರ್ಗಿಕ ಶಕ್ತಿ ಜೊತೆಗೆ ವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿಯ ಗಳಿಕೆಗಾಗಿ- ಲೋಕಜ್ಞಾನ, ಶಾಸ್ತ್ರಗಳ ವಿದ್ಯಾಪ್ರಾಪ್ತಿ ಮತ್ತು ಮಹಾಕಾವ್ಯ ಇತಿಹಾಸಾದಿಗಳ ಅಧ್ಯಯನ, ಮತ್ತು ಸತತವಾದ ಅಭ್ಯಾಸ-(ಅಂದರೆ ಮಾತು, ಮನಸ್ಸು ಮತ್ತು ದೇಹಗಳ ಶುಚಿತ್ವಕ್ಕಾಗಿ ನಿರಂತರ ಪ್ರಯತ್ನ)- ಇವುಗಳನ್ನು ಗಣಿಸುವ ಪದ್ಧತಿ ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸಕಾರರಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭದಿಂದಲೂ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಭಾಮಹ ಮತ್ತು ದಂಡಿ ಅವರಲ್ಲಿಯೇ ಇವುಗಳ ಪ್ರಸ್ತಾಪ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ.

ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸಕಾರರು ಹೇಳುವ ಈ ಮೂರು ಕಾವ್ಯದಕಾರಣಗಳ ನಿಜಸ್ವಭಾವವನ್ನು ಗಮನಿಸಿ ಇವುಗಳನ್ನು ಎರಡು ಗುಂಪುಗಳಲ್ಲಿ ವಿಭಾಗಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಒಂದು ಆಂತರಿಕ ಕಾರಣ, ಇನ್ನೊಂದು ಬಾಹ್ಯಕಾರಣ. ಕಲಾವಿದನಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರತಿಭೆ ನೈಸರ್ಗಿಕ ಶಕ್ತಿಯಾಗಿದ್ದು, ಇದು ಅವನ ಅಂತರಂಗದಲ್ಲಿ ಜನ್ಮದೊಂದಿಗೇ ಬಂದಿರುವುದರಿಂದ ಇದನ್ನು 'ಆಂತರಿಕ ಕಾರಣ' ಎಂದೂ ವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿ ಮತ್ತು ಅಭ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿಭಾವಂತನೊಬ್ಬ

ಪ್ರಯತ್ನಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಗಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ಶಕ್ತಿಗಳಾದ್ದರಿಂದ ಇವನ್ನು 'ಬಾಹ್ಯಕಾರಣ'ಗಳೆಂದೂ ಗಣಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಈ ಆಂತರಿಕ ಮತ್ತು ಬಾಹ್ಯಕಾರಣಗಳ ಸಮಾಗಮದಿಂದಾಗಿ ಕಲೆಯ ಸೃಜನಕ್ರಿಯೆ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಇದೊಂದು ಒಟ್ಟಾರೆಯಾಗಿ ನೈಸರ್ಗಿಕ ಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿ ತೋರುತ್ತದೆ. ಈ ಜಗತ್ತಿನ ನಿಯಮ ಹೇಗಿದೆ ಎಂದರೆ, ಯಾವಾಗಲೂ ಭಿನ್ನಗುಣಗಳುಳ್ಳ ಎರಡು ಶಕ್ತಿಗಳ ಪರಸ್ಪರ ಸಮಾಗಮದಿಂದಲೇ ಒಂದು ಹೊಸದರ ಹುಟ್ಟಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಎರಡು ಶಕ್ತಿಗಳ ಸಮಾಗಮದಿಂದಲೇ ಜೀವಜಂತುಗಳ ಉತ್ಪತ್ತಿ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಈ ನಿಸರ್ಗದಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಹೊಸಹುಟ್ಟಿಗೆ ಇಂತಹ ಕ್ರಿಯೆ ನಡೆಯಲೇಬೇಕು. ಹಗಲು-ರಾತ್ರಿ, ನೆಲ-ಮುಗಿಲು, ಕಪ್ಪು-ಬಿಳುಪು ಹೀಗೆಯೇ ಇಂತಹ ಜೋಡಿ ಸಂಗತಿಗಳಿಂದಾಗಿಯೇ ಒಂದೊಂದು ಹೊಸಸಂಗತಿ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಕನಿಷ್ಟ ಒಂದು ಚಪ್ಪಾಳೆ ಹುಟ್ಟಬೇಕೆಂದರೂ ಎರಡು ಕೈಗಳು ಕೂಡಲೇಬೇಕು. ಇಂತಹ ಒಂದು ನಿಸರ್ಗದ ನಿಯಮದಿಂದಾಗಿಯೇ (ಆಂತರಿಕ ಮತ್ತು ಬಾಹ್ಯ ಶಕ್ತಿಗಳ ಸಮಾಗಮದಿಂದಾಗಿಯೇ) ಕಾವ್ಯವೂ ಹುಟ್ಟಿಬರುತ್ತದೆ.

ಒಟ್ಟು ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸಾ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಮೂರು ಶಕ್ತಿ-ಸಾಮರ್ಥ್ಯಗಳ ಚರ್ಚೆ ಇದ್ದರೂ ಅವುಗಳ ಮೂಲಗುಣವನ್ನು ಗಮನಿಸಿ , ಹೀಗೆ ಈ ಸಾಮರ್ಥ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಪರಸ್ಪರ ಭಿನ್ನಗುಣಗಳನ್ನು ಗಣಿಸಿ ಅವುಗಳನ್ನು ಎರಡು ಗುಂಪುಗಳಲ್ಲಿ ವಿಭಾಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ, ಮತ್ತು ಅಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಕ್ರಿಯೆಯ ನೈಸರ್ಗಿಕ ಗುಣವನ್ನು ಗುರುತಿಸುವ ಮಾತು ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸಕರಲ್ಲಾಗಲೀ ಅಥವಾ ಪ್ರಪಂಚದ ಬೇರೆಡೆಯ ಶಾಸ್ತ್ರಕಾರರಲ್ಲಾಗಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಾಣಲಾರೆವು.

ಆದರೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸಕಾರರಲ್ಲಿ - ಪ್ರತಿಭೆ ಒಂದಿದ್ದರೆ ಸಾಕು, ಉಳಿದೆರಡರ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಇಲ್ಲವೆಂದೂ ವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಮತ್ತು ಅಭ್ಯಾಸ ಬಲಗಳು ಇದ್ದರೆ ಸಾಕು ಪ್ರತಿಭೆ ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ನಡೆಯುತ್ತದೆಂದೂ ಹೇಳುವ ಒಂದು ಕುತೂಹಲಕರ ಚರ್ಚೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಈ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಅವರಿಗೆ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲದೆ ಈ ಶಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಎರಡು ಗುಂಪುಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಕೆಲಸ ನಡೆದಿದ್ದರೂ ಈ ಬಗೆಗೆ ಅವರಿಗೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ತಿಳುವಳಿಕೆ ಇಲ್ಲವೆಂಬುದು ಅವರ ಚರ್ಚೆಯಿಂದ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ.

ಭಾಮಹ, ವಾಮನರು ಪ್ರತಿಭೆಯ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಎತ್ತಿ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಭಾಮಹ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ: 'ಒಳ್ಳೆಯ ಕವಿತ್ವವಿಲ್ಲದ ಮಾತಿನ ಜಾಣ್ಮೆ ಯಾವ ಲೆಕ್ಕ'(ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಾಲಂಕಾರ, ಪು.೪) 'ಮಂದಬುದ್ಧಿಗಳು ಬೇಕಾದರೂ ಗುರುಗಳ ಉಪದೇಶದಿಂದ ಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಬಹುದು. ಆದರೆ ಕಾವ್ಯ ಹುಟ್ಟುವುದು ಎಲ್ಲೊ ಲಕ್ಷಕ್ಕೊಬ್ಬಪ್ರತಿಭಾಶಾಲಿಯಿಂದ ಮಾತ್ರ' (ಕ.ಕಾ.,ಪು.೫) ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ.

ದಂಡಿಯು ಪ್ರತಿಭೆ, ವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಮತ್ತು ಅಭ್ಯಾಸಬಲಗಳು ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಕಾರಣಗಳು ಎಂಬುದನ್ನು ಪ್ರಥಮಬಾರಿಗೆ ಕ್ರೋಡೀಕರಿಸಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ (ಕಾವ್ಯಾದರ್ಶ,೧-೧೦೩). ಆದರೆ ನೈಸರ್ಗಿಕವಾದ ಪ್ರತಿಭೆ ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಕೂಡ ವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿ (ನೈಪುಣ್ಯತೆ) ಮತ್ತು ಅಭ್ಯಾಸ (ರೂಢಿ)ಗಳ

ಬಲದಿಂದ- ಪ್ರತಿಭೆ ಶಕ್ತಿ ತುಂಬುತ್ತದೆ ಎಂದು -ಭಾಮಹನ ಅಭಿಪ್ರಾಯಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ಮಾತನಾಡುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭದ ಶಾಸ್ತ್ರಕಾರರ ವಾದದಲ್ಲಿಯೇ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಪರವಾಗಿ ಒಬ್ಬರು, ವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿ ಮತ್ತು ಅಭ್ಯಾಸಬಲಗಳ ಪರವಾಗಿ ಮತ್ತೊಬ್ಬರು ವಾದಿಸುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸುತ್ತೇವೆ. ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಈ ವಾದವನ್ನು ಮುಂದಿನವರು ಬೆಳೆಸುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತಾರೆ.

ಮುಂದೆ ಬಂದ ವಾಮನ **'ಕವಿತ್ವ ಬೀಜಂ ಪ್ರತಿಭಾನಮ್'** (ಕಾ.ಸೂ.ವೃ.೧೬), ಅದಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಕಾವ್ಯ ಹುಟ್ಟಿದರೂ ಹಾಸ್ಯಾಸ್ಪದವಾಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಮುಂದೆ ಬಂದ ಜಗನ್ನಾಥನು ಪ್ರತಿಭೆಯ ಕಡೆಗೇ ವಾಲಿ: **'ತಸ್ಯ ಚ ಕಾರಣಂ ಕವಿಗತಾ ಕೇವಲಾ ಪ್ರತಿಭಾ'**-(ರ.ಗಂ.,ಪು.೮) ಎಂದು ಹೇಳಿ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಪರವಾಗಿ ವಾದಿಸುತ್ತಾನೆ. ತನ್ನ ವಾದಕ್ಕೆ - ಬಾಲ್ಯದಲ್ಲಿಯೇ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಕೆಲಸದ ಕಡೆ ಬೊಟ್ಟು ಮಾಡಿ, ಅಲ್ಲಿ ವಿದ್ಯ ಮತ್ತು ಅಭ್ಯಾಸ (ರೂಢಿ) ಗಳೆರಡೂ ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಕಾವ್ಯ ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ (ರ.ಗಂ.,ಪು.೪,೫). ಹೀಗೆ ಭಾಮಹ, ವಾಮನ, ರಾಜಶೇಖರ, ಜಗನ್ನಾಥ ಪಂಡಿತರು ಪ್ರತಿಭೆಯೆಡೆ ವಾಲಿದರೆ ದಂಡಿ ಮಾತ್ರ- ಪ್ರತಿಭೆಯ ಗೈರುಹಾಜರಿಯಲ್ಲಿ ವಿದ್ಯೆ ಮತ್ತು ಅಭ್ಯಾಸಗಳು ಆ ಕೆಲಸ ಮಾಡುವ ಕಡೆ ಲಕ್ಷ ಹಾಕುತ್ತಾನೆ.

ಆದರೆ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಮೂರೂ ಕಾರಣಗಳು ಅವಶ್ಯವೆಂದು ಹೇಳುವ ಇಬ್ಬರು ನಮಗೆ ದೊರೆಯುತ್ತಾರೆ. 'ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಈ ಮೂರೂ ಕಾರಣಗಳು ಅವಶ್ಯ. ಒಂದೊಂದೇ ಇದ್ದರೆ ಸಾಲದು' ಎಂಬ ನಿರ್ಣಯವನ್ನು ಮಮ್ಮಟನು ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಕೊನೆಗೆ ಮಮ್ಮಟನಂತೆ ಸುವರ್ಣಮಾಧ್ಯಮ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಹಿಡಿದ ಹೇಮಚಂದ್ರನು ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಮೂರೂ ಕಾರಣಗಳ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಮತ್ತು ಆ ಮೂರೂ ಒಟ್ಟುಗೂಡಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುವ ರೀತಿಯನ್ನು ಚರ್ಚಿಸುತ್ತಾನೆ. ಪ್ರತಿಭೆಗೆ ಉಪಕಾರಕಗಳಾಗಿ ಅದಕ್ಕೆ ಸಂಸ್ಕಾರ ಕೊಡುವಲ್ಲಿ ವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿ ಮತ್ತು ಅಭ್ಯಾಸಗಳು ಕೆಲಸಮಾಡುತ್ತವೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ: **"ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಭೆ ಕಾರಣ. ಅದು ವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿ ಅಭ್ಯಾಸಗಳಿಂದ ಸಂಸ್ಕಾರ ಹೊಂದಬೇಕು. ...ಆದಕಾರಣ, ಅವು ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ಕಾರಣವಾಗುವುದಿಲ್ಲ; ಆದರೆ ಪ್ರತಿಭೆಗೆ ಉಪಕಾರಕಗಳಾಗುತ್ತವೆ. ...ವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿಯಿಂದ ಸಂಸ್ಕಾರ ಹೊಂದಿದ ಪ್ರತಿಭೆ ಅದನ್ನು ಮೀರದಂತೆ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಕಟ್ಟುತ್ತದೆ.... ಅಭ್ಯಾಸದಿಂದ ಸಂಸ್ಕಾರ ಹೊಂದಿದ ಪ್ರತಿಭೆ ಕಾವ್ಯಾಮೃತವನ್ನು ಕರೆಯುವ ಕಾಮಧೇನುವಾಗುತ್ತದೆ"** (ಭಾ.ಕಾ.ಮೀ.ಪು-೧೩೩) ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ಹೇಮಚಂದ್ರ. ಹೀಗೆ ಹೇಮಚಂದ್ರನು ಎರಡು ಗುಂಪಾದ ವಾದವಿವಾದವನ್ನು ಒಂದೆಡೆಗೇ ಸೇರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅಂದರೆ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಜೊತೆಗೇ ವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿ ಮತ್ತು ಅಭ್ಯಾಸಗಳೆರಡನ್ನೂ ಸೇರಿಸಿ, ಒಂದೇ ಗುಂಪಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈಗ ನಾವು ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಸಂಗತಿಗಳೆಂದರೆ:

೧. ಭಾಮಹ, ವಾಮನ, ರಾಜಶೇಖರ ಮತ್ತು ಜಗನ್ನಾಥ ಪಂಡಿತರು ಕಾವ್ಯ ಕ್ರಿಯೆಗೆ ಪ್ರತಿಭೆ ಒಂದಿದ್ದರೆ ಸಾಕು ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ.

೨. ದಂಡಿ ಮಾತ್ರ ಪ್ರತಿಭೆ ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ನಡೆಯುತ್ತದೆ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ.

೩. ಮಮ್ಮಟನು ಮೂರೂ ಕಾರಣಗಳು ಅವಶ್ಯವೆಂದು ಹೇಳಿದರೆ, ಹೇಮಚಂದ್ರನು ವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿ ಮತ್ತು ಅಭ್ಯಾಸಗಳು ಪ್ರತಿಭೆಯ ಸಂಸ್ಕಾರ ವಿಶೇಷಗಳು ಎಂದು ಹೇಳಿ-ಪ್ರತಿಭೆಯ ಗುಂಪಿಗೇ ಅವನ್ನು ಸೇರಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಪ್ರತಿಭೆ ಒಂದೇ ಕಾವ್ಯದ ಹೇತು ಎನ್ನುವಲ್ಲಿ, ಮತ್ತು ಪ್ರತಿಭೆ ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ನಡೆಯುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವಲ್ಲಿ - ಎರಡು ವಾದಗಳು ಕಾಣಿಸುತ್ತವೆ. ಅಥವಾ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಗುಂಪಿಗೇ ವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿ ಮತ್ತು ಅಭ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸುವುದರಿಂದ ಒಟ್ಟಿಗೆ ಒಂದೇ ಗುಂಪಾಗಿ ಇವನ್ನು ಗಣಿಸಿದಂತಾಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಕೆಲವರು ಮೂರು ಹೇತುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪ್ರಮುಖವೆಂದೂ ಒಬ್ಬಿಬ್ಬರು ಪ್ರತಿಭೆ ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ನಡೆಯುತ್ತದೆ ಎಂದೂ ಮತ್ತೊಬ್ಬನು ಇವೆಲ್ಲವುಗಳನ್ನೂ ಒಂದೇ ಕಡೆ ಸೇರಿಸುವುದನ್ನೂ ಗಮನಿಸಿದರೆ ಅವರ ಈ ಚರ್ಚೆಯ ಹಿಂದೆ ಒಂದು ತಾತ್ವಿಕ ಚಿಂತನೆಯ ಕೊರತೆ ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತದೆ.

ಈ ಹಿಂದೆ ಗುರುತಿಸಿದಂತೆ ಒಂದು ಹೊಸ ಹುಟ್ಟಿಗೆ ಎರಡು ಸಂಗತಿಗಳ ಸಮಾಗಮ ಅವಶ್ಯ. ಗಂಡು-ಹೆಣ್ಣು, ಒರಳು-ಒನಕೆ, ಆಕಾಶ-ಭೂಮಿ, ಹುಣ್ಣಿವೆ-ಅಮವಾಸ್ಯೆ, ಹಗಲು-ರಾತ್ರಿ, ಬೀಸುವಕಲ್ಲಿನ ಎರಡು ಹೋಳುಗಳು, ಕೊನೆಗೆ ಶಬ್ದ ಹುಟ್ಟಲು- ಚಪ್ಪಾಳೆಗಾಗಿ ಎರಡು ಕೈಗಳು ಪರಸ್ಪರ ಸೇರಲೇಬೇಕು. ಈಗ ನಮ್ಮ ಮುಂದೆ ಇರುವ ಪ್ರಶ್ನೆ ಎಂದರೆ- ಕಾವ್ಯ ಅಥವಾ ಕಲೆ ಹುಟ್ಟಲು ಪ್ರತಿಭೆ ಒಂದೇ ಅಥವಾ 'ಪ್ರತಿಭೆ ಜೊತೆಯಾಗಿ ಗಣಿಸುವ ಒಂದೇ ಗುಂಪು' ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಚಿಂತನೆಯ ನ್ಯೂನ್ಯತೆ ಏನು? ಎಂಬುದು.

ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಜನಪದ ಕವಿಯೊಬ್ಬನ ಈ ಕೆಳಗಿನ ಒಂದೆರಡು ಸಾಲುಗಳನ್ನು ವಿವರವಾಗಿ ಗಮನಿಸುವುದು ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ.

ಕವಿ ಮಾಡಾ ಕಳಾ ಬ್ಯಾರಿ ತಿಳಿ ಮರ್ಮ
ಪದಾ ಮಾಡಾ ಹದಾ ಬ್ಯಾರಿ ಓದು ಬ್ರಹ್ಮಾ। (ಹರದೇಶಿ ನಾಗೇಶಿ, ೫)

೧ನೇ ಸಾಲು:

ಕಾವ್ಯ ಸೃಜಿಸುವ 'ಕಲಾ ನಿರ್ಮಾಣ ಶಕ್ತಿ'ಯ ಗುಣವೇ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುವುದು
ಕವಿಯ ಅಂತಃ ಸತ್ವವಾಗಿರುವ ಈ ಶಕ್ತಿಯ ರಹಸ್ಯವನ್ನು ತಿಳಿ.

೨ನೇ ಸಾಲು:

ಕಾವ್ಯ ಕಟ್ಟುವ ಅನುಭವ ನೈಪುಣ್ಯತೆಯೇ ಭಿನ್ನವಾಗಿದ್ದು
ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಈ ಬದುಕನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡು.

ಈ ಮೇಲೆ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ ಎರಡು ಸಾಲುಗಳಲ್ಲಿಯ ಪ್ರತಿ ಪದಗಳೂ ಅರ್ಥವತ್ತಾಗಿವೆ. 'ಕವಿ' ಮತ್ತು 'ಪದಾ' ಎನ್ನುವ ಪದಗಳು ಕಾವ್ಯವನ್ನೇ ನಿರ್ದೇಶಿಸುತ್ತವೆ. 'ಕಳಾ' ಎಂದರೆ 'ಮೂಲ ಜೀವಕಾಳೆ', 'ಮೂಲ ಸೆಲೆ','ಕಲೆಯನ್ನು ಸೃಜಿಸುವ ಮೂಲ ಶಕ್ತಿ' ಎಂದು ಅರ್ಥವಾಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ 'ಕಳಾ' ಎನ್ನುವುದು ಕವಿಯಲ್ಲಿರುವ 'ಕವಿತೆ ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ನೈಸರ್ಗಿಕ ಶಕ್ತಿ'ಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಈ 'ಕಳಾ'ದ ಒಂದು ಗುಣವೆಂದರೆ ಮರ್ಮ(ರಹಸ್ಯ) ವಾಗಿರುವುದು. 'ತಿಳಿ' ಮತ್ತು 'ಓದು' ಎಂಬ ಎರಡು ಪದಗಳ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. 'ತಿಳಿ' ಎಂದರೆ ಒಳಗಿನದನ್ನು (ಅಂತರಂಗದಲ್ಲಿರುವ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು) ಅರಿಯುವುದು. 'ಓದು' ಎಂದರೆ

ಹೊರಗಿನ ಪ್ರಪಂಚದ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಅನುಭವಕೋಶಕ್ಕೆ ತುಂಬಿಕೊಳ್ಳುವುದು. 'ಹದಾ' ಎನ್ನುವುದು ಕವಿತೆ ಅಂಕುರಿಸಲು ಗಳಿಸುವ ಮನಸ್ಸಿನ ಅನುಭವ- ಪರಿಣತಿಯಾಗಿದೆ.

'ಕವಿ ಮಾಡಾ ಕಳಾ' ಮತ್ತು 'ಪದಾ ಮಾಡಾ ಹದಾ' ಎಂಬ ಈ ಎರಡು ಮಾತುಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಇಲ್ಲಿ 'ಕಳಾ' ಮತ್ತು 'ಹದ' ಎಂಬ ಎರಡು ಪದಗಳು ಬಹುಮುಖ್ಯವಾದ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಿವೆ. 'ಕಳಾ' ಎನ್ನುವುದು 'ಕಲಾ' ಅರ್ಥಾತ್ ಕಲೆಯ ಪರ್ಯಾಯ ಪದವೂ ಆಗಿದೆ. ಜೊತೆಗೆ ಅದು ಬಹುಮುಖ್ಯವಾಗಿ 'ಕಳಾಸ' ಎಂದರೆ 'ಜೀವಶಕ್ತಿ'ಯ ಬಗೆಗೆ ಲಕ್ಷ ಸೆಳೆಯುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ 'ಕವಿತಾ' ಮಾಡುವ 'ವಿಶೇಷ ಶಕ್ತಿ'ಯನ್ನು ಅದು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುತ್ತದೆ.

'ಹದಾ' ಎನ್ನುವುದು ಹಾಕಿದ ಬೀಜ ಮೊಳೆಯುವ ಮಣ್ಣಿನ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಒಬ್ಬ ಒಕ್ಕಲಿಗನು ನೇಗಿಲು, ಕುಂಟೆ, ರೆಂಟೆ ಹೊಡೆದು ತನ್ನ ಹೊಲವನ್ನು ಹದಗೊಳಿಸುವ, ಗೊಬ್ಬರ ಹಾಕಿ, ನೀರು ಹಾಯಿಸಿ ನೈಸರ್ಗಿಕ ಶಕ್ತಿಯ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. 'ಹದ'ದ ಸ್ಥಿತಿ ಎಂದರೆ ಬೀಜ ಬಿತ್ತಿದರೆ ಸಾಕು ಖಾತ್ರಿಯಾಗಿ ಅದು ಮೊಳೆಯುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಒಳ್ಳೆಯ ಬೆಳೆಯಾಗಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಕವಿಯ ಮನಸ್ಸಿನ ತಯಾರಿಯ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು 'ಹದ' ಹೇಳುತ್ತಿದೆ ಎನಿಸುತ್ತದೆ. ಅದು ಒಂದು ವಿಷಯವು ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ನಾಟಿ, ಮೊಳಕೆ ಒಡೆಯುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯದ ಸ್ಥಿತಿಯ ಗುಣವನ್ನು ಹೇಳಿಕೊಡುತ್ತದೆ.

'ಓದು'ವುದೆಂದರೆ ಹದಕ್ಕಾಗಿ ಪ್ರಯತ್ನಿಸುವುದು ಎಂದಂತಾಗುತ್ತದೆ. ಲೋಕಾನುಭವವನ್ನು ವೃದ್ಧಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಮಾಡುವ ಪ್ರಯತ್ನವೇ 'ಓದು', ಅಂದರೆ 'ಓದು' ಲೋಕಾನುಭವವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿದೆ. ಈ ಮೂಲಕ ಸಂಗ್ರಹಗೊಳ್ಳುವ ಅನುಭವ-ನೈಪುಣ್ಯತೆ 'ಹದ' ಎನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಜನಪದದ ಒಬ್ಬ ಕವಿಯಿಂದ ಬಲು ಸಹಜವಾಗಿ ಬಂದ ಒಂದು ಮಾತು ಕಲೆಯ ಬೀಜವನ್ನು ಬಿತ್ತುವ ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಮೊಳೆಸುವ-ಬೆಳೆಸುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳುತ್ತದೆಂಬುದು ಗಮನಾರ್ಹ ಸಂಗತಿ.

ಶಿಕ್ಷಿತ ಸಮಾಜ ಹೆಸರಿಟ್ಟು ಕರೆಯುವ ಕವಿಯ ಅಥವಾ ಕಲಾವಿದನ ವಿಶೇಷ ಸಾಮರ್ಥ್ಯಗಳನ್ನು ಜನಪದ ಕವಿಯೊಬ್ಬ 'ಕಳಾ' ಮತ್ತು 'ಹದ' ಎನ್ನುವ ಪದಗಳಿಂದ ಸೂಚಿಸುತ್ತಾನೆ. ಜನಪದಸಮಾಜ ಸ್ವೀಕರಿಸಿದ ಈ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಎರಡು ಸ್ಪಷ್ಟ ಕಲ್ಪನೆಗಳಿರುವುದು ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ. ಒಂದು 'ಕಳಾ' ಎಂದರೆ 'ಬೀಜ; ಮೊಳಕೆಯೊಡೆಯುವ ಆಂತರಂಗಿಕ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವುಳ್ಳ ಶಕ್ತಿ'. ಇನ್ನೊಂದು 'ಹದ', ಮೊಳಕೆಯೊಡೆಯಲು ಅವಶ್ಯವಾದ, ಪ್ರಯತ್ನಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಗಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ 'ಭೂಮಿಕೆ'. ಒಂದು ಹೊಸದರ ಹುಟ್ಟಿಗೆ ಎರಡು ಸಂಗತಿಗಳ ಸಮಾಗಮ ಅವಶ್ಯವಾದದ್ದು ಎಂಬ ಆಲೋಚನೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ- ಕಲೆ ಹುಟ್ಟಲು ಕೂಡ ಇಂತಹ ಎರಡು ಸಂಗತಿಗಳ ಸಮಾಗಮ ಆಗಲೇ ಬೇಕು ಎಂಬ ಕಲ್ಪನೆ ಇಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಹೀಗೆ ಈಗಾಗಲೇ ತನ್ನಲ್ಲಿರುವ ಅಂತಃಶಕ್ತಿ (ಕವಿತಾಶಕ್ತಿ), ಮತ್ತು ಹೊರಗಿನ ಪ್ರಪಂಚದ ಅನುಭಗಳು(ಹದ) ಪರಸ್ಪರ ಎದುರಾಗಿ ಸಮಾಗಮವಾದಾಗ ಹೊಸದೊಂದು ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆ; ಅದು ಕಾವ್ಯವಾಗಿರಬಹುದು, ಪದವಾಗಿರಬಹುದು. ಇಲ್ಲಿ ಹೆಣ್ಣು-ಗಂಡು, ದಿನ-ರಾತ್ರಿ,

ಆಕಾಶ-ಬೂಮಿ, ಹೊಲ-ಬೀಜ ಈ ಮುಂತಾದವುಗಳ ಕಲ್ಪನೆ ಇದ್ದು ಇವುಗಳ ಸಮಾಗಮ ದಿಂದ ಹೊಸದೊಂದು ಹುಟ್ಟುಪಡೆಯುವಂತೆ, ಅಂತಃಶಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಲೋಕಾನುಭವಗಳ ಬೆರೆಯುವಿಕೆಯಿಂದ ಕಾವ್ಯ (ಕಲೆ) ಸೃಜಿಸುತ್ತದೆ ಎಂಬುದು ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಸತ್ಯವೆಸಿಸುತ್ತದೆ.

ಕಲಾವಿದನ ನೈಸರ್ಗಿಕ ಅಂತಃ ಶಕ್ತಿ (ಪ್ರತಿಭೆ) ಒಂದು ಕಡೆಯಾಗಿ, ಆತನು ಈ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಗಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಅನುಭವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯಗಳು (ವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿ ಅಭ್ಯಾಸಗಳು) ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆಯಾಗಿ ಈ ಎರಡು ಗುಂಪುಗಳು ಪರಸ್ಪರ ಎದುರಾಗಿ ಸಮಾಗಮ ಹೊಂದುತ್ತವೆ. ಇದರಿಂದಾಗಿಯೇ ಒಂದು ಹೊಸ ಕಲೆಯ ಹುಟ್ಟು ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ಶಿಕ್ಷಿತಸಮಾಜ ಹುಟ್ಟುಹಾಕಿರುವ- ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುವ ಸಂಗತಿಗಳ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ಎರಡು ಸಂಗತಿಗಳ ಸಮಾಗಮದ ಕಲ್ಪನೆಯ ಕೊರತೆ ಎದ್ದುಕಾಣುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಮತ್ತು ಅಭ್ಯಾಸಬಲಗಳು ಕೇವಲ ಓದಿನಬಲವನ್ನೇ ಮುಖ್ಯಗುರಿಯಾಗಿಸಿ ಕೊಂಡಿವೆ ಎಂದು ಅವರು ಗ್ರಹಿಸುತ್ತಾರೆ ಮತ್ತು ಹಾಗೆ ವಿವರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಮೌಖಿಕ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಓದಿನ ಬಲಕ್ಕಿಂತಲೂ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಲೋಕಾನುಭಬವಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಒತ್ತು ಬೀಳುವುದನ್ನು ನಾವು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಕಲಾವಿದನ ಅಂತಃಶಕ್ತಿಯೊಂದಿಗೆ ಸಮಾಗಮಗೊಳ್ಳು ವುದು ಲೋಕಾನುಭವ ಎಂಬುದು ಇಲ್ಲಿಯ ಮುಖ್ಯವಿಚಾರವಾಗಿದೆ..

೨

ನೈಸರ್ಗಿಕ ಶಕ್ತಿಯಾಗಿ, ಹುಟ್ಟಿನೊಂದಿಗೆ ಶರೀರದ ಗುಪ್ತನಿಧಿಯಂತೆ ಅಂಟಿಕೊಂಡು ಬಂದಿರುವ ಪ್ರತಿಭೆಯು ಒಬ್ಬ ಕಲಾವಿದನಲ್ಲಿ ಬಾಲ್ಯದಿಂದಲೂ ಚುರುಕಾಗಿರಬಹುದು, ಇಲ್ಲವೆ ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಗೊಂಡು, ನಿರಂತರವಾಗಿ ಅವನಲ್ಲಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡಬಹುದು. ಇಂತಹ ನೈಸರ್ಗಿಕ ಶಕ್ತಿ - ಎಲ್ಲ ಕ್ಷೇತ್ರದ ಜನಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಬರುತ್ತದೆ: ವೈದ್ಯಕೀಯ, ತಾಂತ್ರಿಕ, ರಾಜಕೀಯ, ತತ್ತ್ವಜ್ಞಾನ, ವಿಜ್ಞಾನ - ಹೀಗೆ ಮನುಷ್ಯ ಬದುಕಿನ ಅನೇಕ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡು ಅಗಾಧವಾದ ಹೊಸ ಹೊಳಹುಗಳಿಂದ ಮತ್ತು ಅಪರಿಮಿತವಾದ ಕರ್ತೃತ್ವಶಕ್ತಿಯಿಂದ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ನಮಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು ಕಲಾಲೋಕದಲ್ಲಿ ಕಾಣಸುವ ಪ್ರತಿಭೆ. ಇದನ್ನು 'ಸೃಜಿಸುವ ಪ್ರತಿಭೆ' ಮತ್ತು 'ಭಾವಿಸುವ ಪ್ರತಿಭೆ' ಎಂಬುದಾಗಿ ಎರಡು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸುವ ಕೆಲಸವನ್ನು ಅಲಂಕಾರಿಕರು ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ರಾಜಶೇಖರನು(೧೦ನೇ ಶತಮಾನದ ಆದಿ) ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ಕಾರಯಿತ್ರಿ ಮತ್ತು ಭಾವಯಿತ್ರಿ ಎಂದು ಎರಡು ಬಗೆಯಾಗಿ ಗುರುತಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕೋಲ್‌ರಿಜನು ಪ್ರೈಮರಿ ಮತ್ತು ಸೆಕೆಂಡರಿ ಎಂದು ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾನೆ. ಪ್ರೈಮರಿ ಇಮ್ಯಾಜಿನೇಶನ್ ಎಂಬುದು ಎಲ್ಲರಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಸಾಮಾನ್ಯ ಪ್ರಜ್ಞೆ. ಇದೇ ಅರಿಯುವ ಶಕ್ತಿ. ರಾಜಶೇಖರನು ಹೆಸರಿಸುವ ಭಾವಯಿತ್ರಿಯ ಕೆಲಸವೂ ಇದೆಯೇ. ಆದರೆ ಅವನು ಇದರ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಕಾವ್ಯದ ಹೊರಗೆ ಹೋಗಿ ಗುರುತಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಕೋಲ್‌ರಿಜನ ಸೆಕೆಂಡರಿ ಇಮ್ಯಾಜಿನೇಶನ್ ಮತ್ತು ರಾಜಶೇಖರನು ಗುರುತಿಸುವ ಕಾರಯಿತ್ರಿ ಬಹುಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ಆಗಿವೆ. ಆದರೆ ರಾಜಶೇಖರನಿಗಿಂತ ನಮ್ಮ ಜನ ಹೆಚ್ಚು ಚರ್ಚೆ ಮಾಡುವುದು ಕೋಲ್‌ರಿಜನ ವಿಚಾರಗಳನ್ನೇ.

ಈ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸುವಲ್ಲಿ ಭಟ್ಟತೌತನ ಮಾತು ಬಹಳ ಉಪಯೋಗಿ ಯಾಗಿದೆ. **'ಪ್ರಜ್ಞಾ ನವನವೋಲ್ಲೇಖಶಾಲಿನಿ ಪ್ರತಿಭಾಮತಾ'** ಮತ್ತು ಈ ಮಾತಿನ ಪಾಠಾಂತರ ವೆಂದು ಗುರುತಿಸಲಾಗುವ **'ಪ್ರಜ್ಞಾ ನವನವೋನ್ಮೇಷಶಾಲಿನಿ ಪ್ರತಿಭಾಮತಾ'** ಎಂಬ ಎರಡೂ ಮಾತುಗಳು ಪ್ರತಿಭೆಯ ಒಂದೊಂದು ವಿಶೇಷಗುಣವನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತವೆ. **'ಹೊಸಹೊಸದನ್ನು ರಚಿಸುವ ಮತ್ತು ಹೊಸಹೊಸದನ್ನು ಹೊಳೆಯಿಸುವ ಶಕ್ತಿಯೇ ಪ್ರತಿಭೆ'** ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ಭಟ್ಟತೌತ. ಇಂತಹ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಶಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಹಲವಾರು ಸ್ತರಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಅದು ತನ್ನ ಶಕ್ತಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಕೆಲಸ ಮಾಡುವುದರಿಂದಲೇ ಹಲವಾರು ನಮೂನೆಯ ಕೃತಿಗಳು ಸೃಷ್ಟಿಗೊಂಡಿರುತ್ತವೆ. ಈ ಪ್ರತಿಭೆಗಳು ತೀರ ವೈಯಕ್ತಿಕವಾಗಿ ಗುರುತಿಸುವಷ್ಟು ಅನನ್ಯತೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತವೆ. ಅಂತಲೇ ಪಂಪನ ಕಾವ್ಯ, ಕುಮಾರವ್ಯಾಸನ ಕಾವ್ಯ ಎಂದು ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿ ಗುರುತಿಸುತ್ತೇವೆ. ಅದು ಪಂಪನ ಪ್ರತಿಭೆ, ಕುಮಾರವ್ಯಾಸನ ಪ್ರತಿಭೆ ಎನ್ನುವಷ್ಟು ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಮುದ್ರೆಯನ್ನು ಪಡೆದಿರುತ್ತದೆ.

ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗಿ ಕಲೆ ಮತ್ತು ಲಲಿತಕಲೆ ಎಂದು ಕಲೆಗಳನ್ನು ಎರಡು ಬಗೆಯಾಗಿ ವಿಭಾಗಿಸುವದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಮನುಷ್ಯನ ಸಾಮಾನ್ಯಗುಣ ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ವಾಗಿದ್ದು ಅದು ತಾನು ಸೃಜಿಸುವ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ವಸ್ತುವೂ ಕಲಾತ್ಮಕ (ಸುಂದರ) ವಾಗಿರ ಲೆಂದು ಆತ ಬಯಸುತ್ತಾನೆ. ಉಡುವ ಬಟ್ಟೆ ಮಾಡುವ ರೊಟ್ಟಿ ಬಳಸುವ ಹಂಚು, ಪೆನ್ನು ಪೆನ್ಸಿಲ್ ಎಲ್ಲವೂ ಚಂದವಾಗಿರಬೇಕು. ಕುಡಗೋಲು, ಕುರುಪಿ,ಮಂಚ, ಕುರ್ಚಿ, ಮೇಜು ಇಂಥವುಗಳಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗೀ ಗುಣ ಮುಖ್ಯವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ಗುಣವು ಅಗಾಧವಾಗಿ ಕೆಲಸಮಾಡಿ, ಉಪಯೋಗದ ಗುಣ ಕಡಿಮೆಯಾಗಿ ತೋರುವ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಲಲಿತಕಲೆಗಳೆಂದು ಗುರುತಿಸುವ ಪರಿಪಾಠ ಪ್ರಪಂಚದ ತುಂಬಾ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಈ ಕಲೆಗಳ ಸೃಷ್ಟಿ ಕ್ರಿಯೆ ಮತ್ತು ಅಲ್ಲಿ ಹೊರಡುವ ಸೌಂದರ್ಯ-ಸತ್ವಗಳು ಅಪರೂಪವೆನಿಸುವಂತಿರುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಇವುಗಳು ತೀರ ಅಪರೂಪವೆನಿಸಿದರೆ ಅಂತಹ ಕಲೆ ಕೇವಲ ಮಾದರಿ ಎನಿಸುತ್ತದೆ.

ಪ್ರತಿಭೆಯ ಶಕ್ತಿ ಎಲ್ಲಾ ಕಲಾವಿದರಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ಬಗೆಯಾಗಿ ತೋರುವುದಿಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನು ಈ ಮೇಲೆ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದೆ. ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬರ ದೈಹಿಕ ರೂಪಗಳು ಹೇಗೆ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುತ್ತವೆಯೋ ಹಾಗೆಯೇ ಕಲಾವಿದರ ಅಂತಃಶಕ್ತಿಯಾದ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವೂ ಅವರವರಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನಭಿನ್ನವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ವಿಭಿನ್ನವಾಗಿರುವ ಈ ನೈಸರ್ಗಿಕ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಆದರ ಸಾಮರ್ಥ್ಯಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ 'ಪ್ರತಿಭೆ'ಯೆಂದೂ 'ಕಲ್ಪನೆ' ಎಂದೂ 'ಸ್ಫೂರ್ತಿ' ಎಂದೂ ನಾನಾ ಹೆಸರು ಗಳಿಂದ ಕರೆಯುವ ರೂಢಿ ಇದೆ. ಆದರೆ ಅದು ಅಪರೂಪದ ಶಕ್ತಿಯಾಗಿರುವುದು ಮಾತ್ರ ನಿಜ.

ಪ್ರತಿಭೆಯು ಕಲಾವಿದನ ಅಂತಃಶಕ್ತಿಯಾಗಿದ್ದು, ಅದನ್ನು ನಾವು ಗುರುತಿಸುವುದು ಅದರ ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕ ಗುಣದಿಂದಾಗಿ. ಮಲ್ಲಿಕಾರ್ಜುನ ಮನ್ಸೂರ, ಬಸವರಾಜ ರಾಜಗುರು ಇಬ್ಬರೂ ಸಂಗೀತಗಾರರು. ಆದರೆ ಒಬ್ಬರ ಶಕ್ತಿ ಇನ್ನೊಬ್ಬರಂತಿಲ್ಲ. ಮಲ್ಲಿಕಾರ್ಜುನ ಮನ್ಸೂರರ ದೇಶವ್ಯಾಪಿ ಖ್ಯಾತಿ ಬಸವರಾಜ ರಾಜಗುರು ಅವರಿಗೆ ಲಭಿಸಲಿಲ್ಲ. ಶ್ರವಣ ಬೆಳ್ಗೊಳದ ಗೊಮ್ಮಟನ ಮೂರ್ತಿ ಸೃಜಿಸಿದ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಶಕ್ತಿ-ಸಾಮರ್ಥ್ಯದಷ್ಟು, ಧರ್ಮಸ್ಥಳದಲ್ಲಿರುವ ಗೊಮ್ಮಟನ ಶಿಲ್ಪದಲ್ಲಿ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆಯೇ ನಾವು ಎಲ್ಲ ಕಾಲದ, ಎಲ್ಲ ಬಗೆಯ

ಕಲಾವಿದರ ಶಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ವೈವಿಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಈ ಮಾತು ಕಾವ್ಯನಿರ್ಮಾಣದಲ್ಲೂ ಅಷ್ಟೇ ನಿಜವಾದದ್ದು. ಹಳೆಗನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಪಂಪ, ನಡುಗನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಹರಿಹರ, ಹೊಸಗನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಕುವೆಂಪು-ಇವರಲ್ಲಿ ಕಾಣಸಿಕೊಂಡ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ಆಯಾಕಾಲದ ಕವಿಗಳೆಲ್ಲರಲ್ಲಿ ಕಾಣಲಾಗದು. 'ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಶಕ್ತಿ' ವೈವಿಧ್ಯತೆಯಿಂದ ಕೂಡಿರುವುದು ಸಾಮಾನ್ಯ. ಒಂದು ಗಿಡದ ಹಣ್ಣಿನ ರುಚಿಯಂತೆ ಅದೇ ಬಗೆಯ ಇನ್ನೊಂದು ಗಿಡದ ಹಣ್ಣಿನ ರುಚಿ ಸಮಾನವಾಗಿರಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಇದು ಸೃಷ್ಟಿಯ ನಿಯಮ - ಲಕ್ಷಣ. ಈ ನಿಸರ್ಗದ ನಿಯಮವು ಹೀಗೆ ಎಲ್ಲಾ ಕಡೆ ಕಾಣುವಂತೆ ನಿಸರ್ಗದತ್ತವಾದ, ಸೃಜಿಸುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವುಳ್ಳ ಪ್ರತಿಭೆಯಲ್ಲೂ ಇರುವುದು ಸಹಜ. ಇದೇ ಅದರ ಮೂಲಗುಣವೂ ಹೌದು.

ಅಂತರಂಗದಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ಅಪರೂಪದ ಶಕ್ತಿಯಿದ್ದರೆ ಆ ಕಲಾವಿದನಲ್ಲಿ ಮಾನಸಿಕವಾಗಿ ಮತ್ತು ದೈಹಿಕವಾಗಿ ಅಗಾಧವಾದ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಅದು ಬೀರುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಆತನನ್ನು ಒಬ್ಬ ಸಂವೇದನಾಶೀಲನನ್ನಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿಸುತ್ತದೆ. ಪ್ರತಿಭಾವಂತನೆಂದರೆ ಕೇವಲ ಒಂದು ಕಲೆಯನ್ನು ನಿರ್ಮಾಣ ಮಾಡುವವನು ಎಂದರ್ಥವಲ್ಲ. ಅವನ ಮೈ-ಮನಗಳ ಕಣಕಣದಲ್ಲೂ ಪ್ರತಿಭೆ ಪಸರಿಸಿ, ಅವನ ಭಾವಭಾವನೆಗಳ ಮತ್ತು ಅವನ ಅಂಗಾಂಗಗಳ ಕಣಕಣಗಳಲ್ಲೂ ಆವರಿಸಿ ತನ್ನ ವಶಕ್ಕೆ ತೆಗೆದುಕೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಸಂಗೀತದ ಪ್ರತಿಭೆ ಇದ್ದವನಲ್ಲಿ ಅದರ ಬಗೆಗೆ ಅವನಲ್ಲಿ ಒಲವು ಉಂಟಾಗುವಂತೆ ಮಾಡಿರುತ್ತದೆ. ರಾಗ- ಲಯಗಳ ಬಗೆಗಿನ ಸ್ವಾಭಾವಿಕ ಅರಿವು ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ಅವನ ಕಂಠದ ಧ್ವನಿಯನ್ನು ಸೃಜಿಸಿ ಹಿಡಿಯುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವಾಗಿ (ಗಂಟಲಿನ ಶಕ್ತಿಯಾಗಿ) ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆಯೇ ಶಿಲ್ಪಿ ಮತ್ತು ಚಿತ್ರಕಲಾವಿದನಲ್ಲಿ 'ಈಕ್ಷಿಸುವ ಅಂತಃಶಕ್ತಿ'ಯಲ್ಲದೆ ಅವನ ದೃಷ್ಟಿ ಮತ್ತು ಕೈ-ಬೆರಳುಗಳನ್ನು, ಒಬ್ಬನಟ ಮತ್ತು ನೃತ್ಯಗಾರನಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಮತ್ತು ಅವನ ಇಚ್ಛೆಯಂತೆ ಅಭಿನಯಿಸುವಲ್ಲಿ ಸಹಕರಿಸುವ ಅಂಗಾಂಗಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿಭೆ ಕರುಣಿಸಿರುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆಯೇ ಭಿನ್ನಭಿನ್ನ ಕಲಾವಿದರಲ್ಲಿ ಅವರವರ ಪ್ರತಿಭೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಪರಿಣತಿಯನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಕ್ರಿಯಾಂಗಗಳಾಗಿ ಅವನ ಮನಸ್ಸು ಮತ್ತು ದೇಹಾಂಗಗಳು ಪರಿವರ್ತನೆಯಾಗಿರುತ್ತವೆ.

ತನ್ನ ದೇಹ ಮತ್ತು ಮನಸ್ಸುಗಳನ್ನು ಕಲಾಚಿಂತನೆಯಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚೆಚ್ಚು ತೊಡಗಿಸಿದಷ್ಟು ಪಳಗಿಸಿದಷ್ಟು ತಮ್ಮ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ನೈಪುಣ್ಯತೆಯನ್ನು ಮೆರೆಯಲು ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಆತನು ತನ್ನ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ನೈಪುಣ್ಯತೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಲು ಆವಶ್ಯಕವಾಗಿ ಮತ್ತು ನಿರಂತರವಾಗಿ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡುತ್ತಲೇ ಇರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆ ಕ್ಷೇತ್ರದ ಹೆಚ್ಚಿನ ತಿಳುವಳಿಕೆ ಪಡೆಯುವುದು, ದಿನ ನಿತ್ಯವೂ ಆ ಕೆಲಸದಲ್ಲಿ ನಿರತನಾಗಿ ನಿಷ್ಠೆಯಿಂದ ದುಡಿಯುವುದು ಅವಶ್ಯ. ಇದು ಬಾಲ್ಯದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಶಿಕ್ಷಣವೇ ಆಗಿದೆ. ಈ ಶಿಕ್ಷಣವು ನಿರಂತರವಾಗಿ ಒಂದು ಅವಧಿಯವರೆಗೆ ನಡೆಯಲೇಬೇಕು. ಈ ನಿರಂತರವಾದ ಶಿಕ್ಷಣದಿಂದ ಕಲಾವಿದನಲ್ಲಿ ಕುದುರುವ ವಿಶೇಷತೆ ಯನ್ನೇ ನೈಪುಣ್ಯತೆಯೆಂದೂ ಇದನ್ನೇ 'ವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ' ಎಂದೂ ಸಂಸ್ಕೃತ ಅಲಂಕಾರಿಕರು ಕರೆದಿದ್ದಾರೆ.

ಈ ನೈಪುಣ್ಯತೆಗಾಗಿ ದಿನನಿತ್ಯವೂ ನಡೆಯುವ ಕಲಾವಿದನ ಪ್ರಯತ್ನವೇ ಅಭ್ಯಾಸ (ರೂಢಿ) ಎನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಒಬ್ಬ ಕಲಾವಿದನಲ್ಲಿ ಸಂಗ್ರಹವಾದ ಈ ವಿಶೇಷ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಮತ್ತು

ವಿಶೇಷವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವು ಮತ್ತೆ ನಿರಂತರವಾದ ದಿನನಿತ್ಯದ ಮೆಲುಕು ಹಾಕುವಿಕೆಯಿಂದ ಅರ್ಥಾತ್ ತನ್ನ ಶುದ್ಧನಡತೆಯಿಂದ ಅದನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಆತ ಮಾಡಲೇಬೇಕು. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಆತ ತನ್ನ ದಿನಚರಿಯನ್ನು ಕಟ್ಟುನಿಟ್ಟಾಗಿ ಪಾಲಿಸಿಕೊಂಡು ಹೋಗಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಗುರುಹಿರಿಯರ ಸೇವೆ, ಮುಖ್ಯ ಗ್ರಂಥಗಳ ಆಗಾಗಿನ ಅವಲೋಕನ, ತನ್ನ ಕಾಯ, ವಾಕ್ ಮತ್ತು ಮನಸ್ಸುಗಳನ್ನು ನಿರಂತರವಾಗಿ ಹಿಡಿತದಲ್ಲಿಟ್ಟು ಕೊಳ್ಳುವ ಸತ್ಪ್ರಯತ್ನ ಅವಶ್ಯವಾಗಿ ಬೇಕು. ಈ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಅಂದರೆ ಉತ್ಪತ್ತಿಯನ್ನು ಕಾಯ್ದುಕೊಳ್ಳುವ ಕಲಾವಿದನ ದಿನನಿತ್ಯದ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನೇ ಅಭ್ಯಾಸಬಲ ಎಂದು ಕರೆಯುವುದು.

೩

ಭಾಮಹ, ದಂಡಿ ಅವರಿಂದಲೇ ಕಾವ್ಯದ ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುವ ಕೆಲಸ ಪ್ರಾರಂಭ ವಾಗುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯದ ಕಾರಣಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಬಹಳ ವಿವರವಾಗಿ ಮತ್ತು ಸಮಗ್ರವಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸಿದವ ನೆಂದರೆ ಭಾಮಹನೆ. ಅವನು ಕ್ರಮವಾಗಿ ಕವಿಯ ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞಾನವನ್ನೂ (೧-೩), ಕವಿತ್ವದ ಮಾತಿನ ಜಾಣ್ಮೆಯನ್ನೂ (೧-೪), ಲಕ್ಷಕೊಬ್ಬರಲ್ಲಿರುವ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನೂ (೧-೫) ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುತ್ತಾನೆ. ಮತ್ತೆ ಇನ್ನೆರಡು ಶ್ಲೋಕಗಳಲ್ಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞಾನದ ಬಗ್ಗೆ (೧-೧೦) ಮತ್ತು ವೃದ್ಧರ ಸೇವೆ, ಕಾವ್ಯಪಠಣ ಮುಂತಾಗಿ ಅಭ್ಯಾಸಬಲಗಳ ಬಗ್ಗೆ (೧-೧೧) ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುತ್ತಾನೆ. ಭಾಮಹನು ನಾಲ್ಕೈದು ಶ್ಲೋಕಗಳಲ್ಲಿ ಬಿಡಿಬಿಡಿಯಾಗಿ ಹೇಳಿದ ಕಾವ್ಯದ ಕಾರಣಗಳನ್ನು ದಂಡಿ ಕ್ರೋಡೀಕರಿಸಿ ಒಂದೇ ಶ್ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

ನೈಸರ್ಗಿಕೀ ಚ ಪ್ರತಿಭಾ ಶ್ರುತಂ ಚ ಬಹುನಿರ್ಮಲಮ್ ।
ಅಮಂದಶ್ಚಾಭಿಯೋಗೋऽಸ್ಯಾಃ ಕಾರಣಂ ಕಾವ್ಯಸಂಪದಃ (ಕಾವ್ಯಾದರ್ಶ,೧-೧೦೩)

(ಸ್ವಭಾವ ಸಿದ್ಧವಾದ ಪ್ರತಿಭೆ, ಅಸ್ಖಲಿತವಾದ ವಿದ್ಯೆ, ಸಂತತವಾದ ಅಭ್ಯಾಸ, ಈ ಮೂರೂ ಕಾವ್ಯಸಂಪತ್ತಿಗೆ ಕಾರಣ).

ಮುಂದಿನ ಅಲಂಕಾರಿಕರು ಇದನ್ನು ಒಪ್ಪಿ ಚರ್ಚಿಸುತ್ತಾರೆ. ಮಮ್ಮಟನ ಶ್ಲೋಕ ದಂಡಿಯ ಶ್ಲೋಕಕ್ಕಿಂತ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆ:

ಶಕ್ತಿರ್ನಿಪುಣತಾ ಲೋಕಶಾಸ್ತ್ರಕಾವ್ಯಾದ್ಯವೇಕ್ಷಣಾತ್
ಕಾವ್ಯಜ್ಞ ಶಿಕ್ಷಯಾಭ್ಯಾಸಃ ಇತಿ ಹೇತುಸ್ತದುದ್ಭವೇ । (ಕಾವ್ಯಪ್ರಕಾಶ,೧-೩)

'ಶಕ್ತಿ; ಲೋಕ, ಶಾಸ್ತ್ರ, ಕಾವ್ಯ, ಮುಂತಾದವುಗಳ ವಿಶೇಷ ಪರಿಚಯದಿಂದ ಬಂದ ನೈಪುಣ್ಯ; ಕಾವ್ಯಶಿಕ್ಷಣದ ಮೇರೆಗೆ ಅಭ್ಯಾಸ; ಈ ಮೂರೂ ಕೂಡಿ ಕಾವ್ಯದ ಉತ್ಪತ್ತಿಗೆ ಕಾರಣಸಾಮಗ್ರಿ ಯೆನಿಸುತ್ತದೆ (ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಕಾಶ, ಪು.೭-೮).

ಭಾಮಹ, ದಂಡಿ ಅವರನ್ನು ಅನುಸರಿಸುವ ಕನ್ನಡದ ಶಾಸ್ತ್ರಕಾರರಾದ ಶ್ರೀವಿಜಯ ಮತ್ತು ನಾಗವರ್ಮ ಇಬ್ಬರ ಜೊತೆ ಕೇಶಿರಾಜನು ಕೂಡ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ ಸಂಸ್ಕೃತ ಅಲಂಕಾರಿಕರ ಮಾತುಗಳನ್ನೇ ಉಚ್ಚರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಕನ್ನಡದ ಈ ಮೂವರು ಶಾಸ್ತ್ರಕಾರರು- ಈ

ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಸ್ವತಂತ್ರ ವಿಚಾರಗಳೇನನ್ನೂ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿದಂತಿಲ್ಲ. ಅವರೆಲ್ಲ ಭಾಮಹ ಮತ್ತು ದಂಡಿಯ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸಿಕೊಡುವ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಕನಿಷ್ಠಪಕ್ಷ ಪ್ರತಿಭೆ, ವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿ ಮತ್ತು ಅಭ್ಯಾಸಗಳ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಅವರು ಚರ್ಚಿಸುವ ಗೋಜಿಗೆ ಹೋಗಿಲ್ಲ.

ಶ್ರೀವಿಜಯ :

ಪ್ರತಿಭಾವತ್ವಮುಮಕೃತಕ
ಚತುರತೆಯುಂ ಪರಮ ಬುಧ ಜನೋಪಾಸನಮುಂ।
ಶ್ರುತಪರಿಚಯಮುಂ ತರ್ಕುಂ
ಪ್ರತೀತಿಯಂ ವಾಗ್ವಿದಗ್ಧತಾ ನಿಪುಣತೆಯೊಳ್। **(ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗ:೧-೧೧)**

(ಪ್ರತಿಭೆಯ ಅಸ್ತಿತ್ವ; ಸಹಜವಾದ ಚತುರತೆ, ವಿದ್ವಜ್ಜನರ ಸೇವೆ, ಶಾಸ್ತ್ರಗಳ ಪರಿಚಯ-(ಎಲ್ಲವೂ ಸೇರಿ) ವಾಕ್ಪ್ರೌಢಿಮೆಯ ಅತಿಶಯ -ಜ್ಞಾನವನ್ನು (ಒಬ್ಬನಿಗೆ) ತಂದು ಕೊಡುವವು, ಪು-೩.),

.....ಪರಮಾಗಮ ಕೋ
ವಿದನಪ್ಪುದು ಪೂರ್ವಕಾವ್ಯರಚನೆಗಳಂ ತಾಂ
ಮೊದಲೊಳ್ ಜಾಣುಂ ಬೆಡಂಗುಮಕ್ಕುಮೆ ಕೃತಿಯೊಳ್। **(ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗ,೧-೯)**

(........ಮನುಷ್ಯನು ಶ್ರೇಷ್ಠ ಶಾಸ್ತ್ರಪಾರಂಗತನಾಗಬೇಕು. ಹಿಂದಿನ ಕಾವ್ಯರಚನೆಗಳನ್ನು ಮೊದಲು ಕಲಿಯದಿದ್ದವನಿಗೆ (ತಾನು ರಚಿಸುವ) ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ನುಡಿಯ ಜಾಣ್ಮೆಯಾಗಲಿ ಸೊಬಗಾಗಲಿ ಬರುವುದೇ?, ಪು-೩.)

ನಾಗವರ್ಮ:

ಪ್ರತಿಭಾನಂ ಕಾವ್ಯವಿದ್ಯಾಪ್ರಚಯ ಪರಿಚಯಂ ವೃದ್ಧಸೇವಾನುರಾಗಂ
ಸತತಾಭ್ಯಾಸ ಪ್ರಯತ್ನಂ ಕವಿತೆಗೆ ನಿಯತಂ ಕಾರಣಂ ......।
(ಕಾವ್ಯಾವಲೋಕನ, ೨-೪೨೪, ಪು-೯೨).

ಕೇಶಿರಾಜ :

'ಪ್ರತಿಭೆಯುಂ ಅಭ್ಯಾಸಮುಂ ವಿದ್ವತ್ಸೇವೆಯುಂ
ಕಾವ್ಯಪರಿಚಯಮುಂ ಕವಿತೆಗೆ ಕಾರಣಂ'.
(ಶಬ್ದಮಣಿ ದರ್ಪಣ,ಸೂ.೧೪೪ ಪ್ರಯೋಗ).

ಇನ್ನು ಕನ್ನಡದ ಕವಿಗಳಿಗೆ ಬಂದರೆ ಕಾವ್ಯದ ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುವಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸಕಾರರು ಹೇಳುವ ಪ್ರತಿಭೆ, ವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿ ಮತ್ತು ಅಭ್ಯಾಸ ಈ ಮೂರನ್ನೂ ಒಟ್ಟಿಗೆ ಸೇರಿಸಿ ಹೇಳುವ ಮಾತುಗಳು ಯಾರಲ್ಲಿಯೂ ನಮಗೆ ದೊರೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ರಾಘವಾಂಕ ಒಬ್ಬನು ಮಾತ್ರ ಹಾಗೆ ಹೇಳಲು ಹೊರಟಿದ್ದಾನೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಆತನು ಹೆಚ್ಚುವಿವರ ಗೊಳಿಸುವುದು ವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಮಾತ್ರ :

ವ್ಯಾಕರಣ ಪರಿಣತನ್ ಅಲಂಕಾರ ಪರಿಚಿತನ್ ಅ
ನೇಕ ರಸ ನಿಪುಣನ್ ಅಭಿಧಾನ ಪ್ರವೀಣನ್ ಎ
ಲ್ಲಾ ಕಲಾಕುಶಲನೆನಿಪಾತಂ ಕವೀಶನ್....... (ಹ.ಕಾ.೨೫)

ಕನ್ನಡದ ಕವಿಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖರಾದ ೧೦ನೇ ಶತಮಾನದ ಪಂಪ ಮತ್ತು ರನ್ನರು ಕವಿಯ ವಿಶೇಷ ಶಕ್ತಿಯಾದ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಮಾತ್ರ ಉಲ್ಲೇಖಿಸುತ್ತಾರೆ. ಪಂಪನ '**ಲಲಿತ ಪದ ಪ್ರಸನ್ನ ಕವಿತಾಗುಣ**' (ವಿ.ವಿ.೧-೧೨) ಎಂಬ ಮಾತು ಭಾಮಹನ '**ರಹಿತಾ ಸತ್ಕವಿತ್ವೇನ ಕೀದೃಶೀ ವಾಗ್ವಿದಗ್ಧತಾ**'(೧-೪)(ಉತ್ತಮವಾದ ಕವಿತ್ವವಿಲ್ಲದವನ ಮಾತಿನ ಜಾಣ್ಮೆ ಯಾವಲೆಕ್ಕಕ್ಕೂ ಇರದು) ಎಂಬ ಮಾತಿನ ಅನುವಾದದಂತಿದೆ. '**ಇದು ನಿಚ್ಚಂ ಪೊಸತರ್ಣವಂಬೊಲತಿ ಗಂಭೀರಂ ಕವಿತ್ವಂ..**' (**ಆ.ಪು.೧-೨೭**) ಎಂದು ಪ್ರತಿಭೆಯ ಗುಣವನ್ನು ಹೇಳುವ ರೀತಿ ಅದೇ ಸಂಸ್ಕೃತ ಮಾತಿನ ಪಡಿಯಚ್ಚಿನಂತೆಯೇ ಇದೆ.

೪

ಪ್ರತಿಭೆ ಎನ್ನುವ ಪದ ಭಾಮಹನಲ್ಲಿಯೇ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. '**ಕಾವ್ಯಂ ತು ಜಾಯತೇ ಜಾತು ಕಸ್ಯಚಿತ್ ಪ್ರತಿಭಾವತಂ**'(೧-೫) ('ಕಾವ್ಯಹುಟ್ಟುವುದು ಎಲ್ಲೋ ಒಬ್ಬ ಪ್ರತಿಭಾಶಾಲಿಯಿಂದ ಮಾತ್ರ') ಎನ್ನುವುದು ಭಾಮಹನ ಅಭಿಮತ. ಈ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು - ಕವಿತ್ವ, ಶಕ್ತಿ -ಎಂಬ ಹೆಸರುಗಳಿಂದ ಕರೆಯುವ ರೂಢಿಯೂ ಮೊದಲಿಂದಲೂ ಇದೆ.

ಪ್ರತಿಭೆಯು ಯಾವುದೇ ಕಲಾವಿದನಲ್ಲಿರುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ. ಇದು ಅವನಲ್ಲಿ ಜನ್ಮತಃ (ಹುಟ್ಟು ಕಾರಣವಾಗಿ-ಹುಟ್ಟಿನಿಂದಲೇ) ಬರುವುದರಿಂದ ಇದನ್ನು 'ಶಕ್ತಿ' ಎಂದು ಕರೆದಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು '**ಜನ್ಮಾಂತರದಿಂದ ಬಂದ ಸಂಸ್ಕಾರವಿಶೇಷ**'ವೆಂದೂ (ವಾಮನ) ಹೇಳಲಾಗುತ್ತದೆ. ಏನಿದ್ದರೂ ಅದು ಹುಟ್ಟಿನಿಂದಲೇ ಬರುವ ನೈಸರ್ಗಿಕ ಶಕ್ತಿ ಎಂಬುದಂತೂ ನಿಜ. ದಂಡಿ ಇದನ್ನು '**ನೈಸರ್ಗಿಕೀ ಚ ಪ್ರತಿಭಾ**' (೧-೧೦೩) ಎಂದು ಬಹುಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಗುರುತಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕನ್ನಡದ ಕವಿ ರನ್ನ-'**ಪ್ರತಿಭೆ ನಿಸರ್ಗಮುಂಟು**' (**ಗ.ಯು.೧-೫೦**) ಎಂದು ದಂಡಿಯ ಮಾತನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಪುನರುಚ್ಚರಿಸುತ್ತಾನೆ. ನೇಮಿಚಂದ್ರ (೧೨೦೦) ನು '**ಬೆಲೆಯಿಂದಕ್ಕುಮೆ ಕೃತಿ ಗಾ/ವಿಲ ಭುವನದ ಭಾಗ್ಯದಿಂದ ಅಕ್ಕುಂ..**' (**ನೇಮಿನಾಥ ಪುರಾಣ, ೧-೪೫**) ಎಂದು ಉದ್ಗಾರ ತೆಗೆಯುತ್ತಾನೆ. ಅಂದರೆ ಕಾವ್ಯಕಟ್ಟುವ ಈ ಶಕ್ತಿ 'ಭುವನದ ಭಾಗ್ಯದ ಫಲ', ಎಂದರೆ ಕವಿ ಈ ಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಹುಟ್ಟಿದ ಫಲವಾಗಿ, ಅವನ ಇಲ್ಲಿಯ ಜನನವೇ ಕಾರಣವಾಗಿ ಅವನೊಂದಿಗೆ ಬಂದಿರುವಂತಹದು ಎಂದಂತಾಗುತ್ತದೆ. ಜನ್ನನು (೧೨೩೦) '**ಕವಿತಾಶಕ್ತಿ ಸುರೇಂದ್ರಧೇನು, ಅದು ಪುಣ್ಯಾಯುಕ್ತಂ**' (ಅ.ನಾ.ಪು. ೧-೬೦) ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಷಡಕ್ಷರದೇವ '**ಕಲಿಸಿದೊಡಂ ಬರ್ಕುಮೆ ಸ/ಲ್ಲಲಿತ ಕವಿತ್ವಂ..**'(ರಾಜಶೇಖರ ವಿಳಾಸ,೧-೩೦) ಎನ್ನುವಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯಸೃಜಿಸುವ ಶಕ್ತಿ ಅದು ಕಲಿಸಿದರೆ ಬರುವಂತಹದಲ್ಲ, ಹುಟ್ಟಿನಿಂದಲೇ ಬರುವಂತಹದು ಎಂಬುದು ಅವನ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಾಗಿದೆ.

ನಡುಗನ್ನಡದ ಭಕ್ತಿಸಂಪ್ರದಾಯಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ ಕವಿಗಳಂತೂ ಈ ಕವಿತ್ವ ಶಕ್ತಿ 'ದೇವರ ದೇಣಿಗೆ' ಎಂದು ನಂಬುತ್ತಾರೆ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ 'ಸ್ವತಃ ದೇವರೇ' ಎಂದೂ ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ರುದ್ರಭಟ್ಟ, ರತ್ನಾಕರವರ್ಣಿ, ಲಕ್ಷ್ಮೀಶ, ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ, ಚಾಮರಸ ಮತ್ತು ಷಡಕ್ಷರದೇವ ಮುಂತಾದ ಕವಿಗಳು ತಾವು ಕಾವ್ಯ ರಚಿಸುತ್ತಿರುವುದು ತಮ್ಮ ಆರಾಧ್ಯದೈವದ ಬಲದಿಂದ

ಎಂದೂ ಆ ದೈವವೇ ತಮ್ಮೊಳಗಿದ್ದು (ದೇವಾಂಶ) ಕಾವ್ಯ ನುಡಿಯುತ್ತಿದೆ ಎಂದೂ ಭಾವಿಸಿ ತಮ್ಮ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತಾರೆ.

....ಕಾವ್ಯ ಸಮಾಧಿಯಿಂ ಪರಂ
ಜ್ಯೋತಿಮುಕುಂದನೆನ್ನ ಬಗೆಯೊಳ್ ನಿಲೆ ನಿರ್ಮಳ ತತ್ತ್ವಬೋಧಮು
ದ್ದ್ಯೋತಿಪುದೆಂಬುದಂ ಬಯಸಿ ಪೇಳಲೊಡರ್ಚಿದೆನೀ ಪ್ರಬಂಧಮಂ।
(ರುದ್ರಭಟ್ಟ ಜ.ವಿ.೧-೧೭)

ಬಿನ್ನಹಗುರುವೆ ಧ್ಯಾನಕೆ ಬೇಸರಾದಾಗ
ನಿನ್ನಾದಿಯ ಮಾಡಿಕೊಂಡು
ಕನ್ನಡದೊಳಗೊಂದು ಕಥೆಯ ಪೇಳುವೆನದು
ನಿನ್ನಾಜ್ಞೆ ಕಂಡ್ಯ ನನ್ನೊಡೆಯ। (ರತ್ನಾಕರವರ್ಣಿ, ಭ.ವೈ.೧-೫)

....೧೯
ರ್ವಾಪುರನಿಲಯ ಲಕ್ಷ್ಮೀವರಂ ತಾನೆ ಸಂಗೀತ ಸುಕಲಾ ನಿಪುಣನು।
ವೀಣೆಯಿಂ ಗಾನಮಂ ನುಡಿಸುವಂದದೊಳೆನ್ನ
ವಾಣಿಯಿಂ ಕತೆಯಂ ಪೇಳಿಸಿದ ....। (ಲಕ್ಷ್ಮೀಶ, ಜೈ.ಭಾ.೧-೮)

...........ಸುಮಾರ್ಗದೊಳ್ ನಡೆವ ಸತ್ಪುರುಷನ ಗ
ಭೀರದೆಸೆಯಂ ಪೋಲ್ವ ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಬಂಧಮಂ
ಶಾರದೆಯ ಕರುಣದಿಂ ಪೇಳ್ವೆನಾಂ...........। (ಲಕ್ಷ್ಮೀಶ, ಜೈ.ಭಾ.೧-೫)

ವೀರನಾರಾಯಣನೆ ಕವಿ ಲಿಪಿ
ಕಾರ ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ। (ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ, ಕ.ಭಾ.ಕ.ಮಂ.೧-೭)

ಲಾಗಿನಿಂದಲಿ ಗುರುಗುಹೇಶ್ವರ
ನಾಗಳೆನ್ನನು ನುಡಿಸಿದಡೆ ನುಡಿ
ದಾಗುಮಾಡಿಯೆ ಪೇಳ್ವೆ.........। (ಚಾಮರಸ, ಪ್ರ.ಲಿ.ಲೀ.೧-೯)

ಆರಾರೇಜಿಶಾಸ್ತ್ರ
ಶ್ರೀರೋಹಣಗಿರಿಯನಲ್ಲಿ ನವಕವಿತಾಚಿಂ
ತಾರತ್ನಂ ದೊರೆಗುಮೆ ಮಾ
ರಾರಿಯ ಕೃಪೆಯಿಲ್ಲದಂಗೆ ಧರಣೀತಳದೊಳ್। (ಷಡಕ್ಷರದೇವ, ರಾ.ವಿ.೧-೨೯)

ದಂಡಿಯ 'ನೈಸರ್ಗಿಕೀ ಚ ಪ್ರತಿಭಾ' ಎಂಬ ಮಾತು ಕನ್ನಡದ ಕವಿಗಳ ಒಪ್ಪಿಗೆಯವರೆಗೂ ಬಂದಿದ್ದನ್ನು ಗಮನಿಸಿದ್ದೇವೆ. ಅದು ಮುಂದೆ ವಾಮನನ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ 'ಜನ್ಮಾಂತರದಿಂದ ಬಂದ ಸಂಸ್ಕಾರ ವಿಶೇಷ' ಎಂದು ಬಣ್ಣಿಸಿಕೊಂಡಂತೆ 'ಪ್ರತಿಭೆ ಭುವನದ ಭಾಗ್ಯ' ಎಂದು ಕನ್ನಡಿಗರಿಂದ ಸ್ವೀಕಾರವಾಯಿತು. ಮುಂದೆ ನಡುಗನ್ನಡದ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಭೆ ಎನ್ನುವುದು 'ದೈವಶಕ್ತಿ' ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಬಂದಿತು. ಜನಪದರ ಮನೋಭಾವ ಯಾವಾಗಲೂ 'ಭಕ್ತಿ'ಯಿಂದೊಡ ಗೂಡಿದ್ದೇ ಆಗಿದೆ. ಆದರೆ ಬರಹ ಮೂಲದ ಕನ್ನಡದ ಕವಿಗಳಂತೆ 'ದೈವವೇ ಕವಿತಾ ಶಕ್ತಿ' ಎಂಬ

ನಿಲುವಿನ ಬದಲಾಗಿ, 'ಕವಿತ್ವಶಕ್ತಿ ಎನ್ನುವುದು ಕಲಾವಿದನಲ್ಲಿ ದೈವದತ್ತವಾಗಿ ಕಾಣಿಸುವುದು' ಎಂಬ ಭಾವನೆಯನ್ನು ಜನಪದರು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ.

ಕುಟ್ಟು ಬೀಸುವ ಹಾಡು ಯಾವಾಕಿ ಕಲಿಸ್ಯಾಳ
ಕೃಷ್ಣನ ತಂಗಿ ಸುಭದ್ರಿ ಕಲಿಸ್ಯಾಳ (ಗ.ಹಾ.೩೯)

ಮೆಲ್ಲಗೆ ಬಾರೆ ಸರಸತಿಯೆ ।ನಮ ದನಿ
ಮಲ್ಲಿಗೆ ಸರವ ತಗದಂಗ । (ಸೋ.ಚಿ.ಪ.೨)

........................ಗಣಪ್ಪನ ನೆನದರ
ಚಿಂತಿಲ್ಲದ ಹಾಡ ಹಾಡಿಸುವನೊ । (ಗಂ.ಜ.ಹಾ.೪.)

ಇಂದಿರೇಶನ ದಯದಿಂದ ಹಾಡುವೆನು । (ಜಾ.ನ.೧೨)

ಶ್ರೀಗುರು ಕರುಣದಿ ಈಗ ಪೇಳುವೆನು (ಹ.ಹಾ.೨)

ಈ ಮೇಲಿನ ಜನಪದರ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಅವರೆಲ್ಲ ಹೇಳುವುದು 'ದೈವದ ಬಲದಿಂದ ಹಾಡುವೆನು' ಎಂದು. ಇಲ್ಲಿ ಎರಡು ಮಾತುಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು:

೧. ದೈವದ ಕರುಣೆಯಿಂದ ಹಾಡುವವನು ಸ್ವತಃ ಕಲಾವಿದನೆ. ದೈವವೇ ಒಳಗಿನಿಂದ ಹಾಡುತ್ತಿಲ್ಲ.

೨. ಹಾಡುವ ವಿಶೇಷ ಶಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಹಾಡುವ ಸುಮಧುರ ಕಂಠ ಎರಡೂ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಪ್ರಸ್ತಾಪವಾಗುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು.

ಇಲ್ಲಿ ನಡುಗನ್ನಡ ಕವಿಗಳಂತೆ 'ದೈವವೇ ಒಳಗಿನಿಂದ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ' ಎಂಬ ಭಾವನೆಗೆ ಭಿನ್ನವಾದ ಭಾವನೆ ಇದೆ. ಇಲ್ಲಿ 'ದೈವದ ಕರುಣೆ ಮಾತ್ರ ಇದೆ'– 'ದೈವವೇ ಹಾಡುತ್ತಿಲ್ಲ'. ಅಂದರೆ ಶಿಷ್ಟ ಕವಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯನಿರ್ಮಾಣ ಎನ್ನುವುದು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ದೇವರ ಸೃಷ್ಟಿ ಎಂಬಂತೆ ಹೇಳಲಾಗುತ್ತದೆ. ಕಲಾವಿದ ಕೇವಲ ಮಾಧ್ಯಮ ಮಾತ್ರನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಜನಪದರ ವಿಚಾರದಂತೆ–'ದೇವರು ತನಗೆ ವಿಶೇಷ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಒದಗಿಸಿದ್ದಾನೆ, ಅದನ್ನು ಪಡೆದವ ನಾನು' ಎಂಬ ವಿಶೇಷ ಭಾವ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ 'ಪ್ರತಿಭೆ' ಎನ್ನುವುದು ದೈವದತ್ತವಾದುದು ಅರ್ಥಾತ್ ನಿಸರ್ಗದತ್ತವಾದುದು; 'ಜನ್ಮದೊಂದಿಗೆ ದೈಹಿಕ ಗುಣವಿಶೇಷವಾಗಿ' ಅಥವಾ 'ಜನ್ಮಾಂತರದಿಂದ ಬಂದ ಸಂಸ್ಕಾರ ವಿಶೇಷವಾಗಿ' ಎಂಬ ಮಾತುಗಳಿಗೆ ಅದು ಸಮಾನವಾಗಿದೆ. ಒಟ್ಟನಲ್ಲಿ ನಾವು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಮಾತೆಂದರೆ, 'ಕಾವ್ಯಕಟ್ಟುವ, ಹಾಡುವ ಶಕ್ತಿ ವಿಶೇಷವಾಗಿರುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಅದು ಸಾಮಾನ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಅದ್ಭುತವಾಗಿರುತ್ತದೆ' ಎಂದು ಜನಪದರು ಗಮನಿಸಿದ್ದಾರೆ ಎಂಬುದು.

ಮುತ್ತು ಮಾಣಿಕ ಸರಗೋಳು
ಕವಿಯ ಮತಿ ಬಹು ವಿಖ್ಯಾತಿ (ಬಾ.ಗೋ.ಲಾ.೧೦೩)

ಕಾವ್ಯವೆನ್ನುವುದು 'ಮುತ್ತು ಮಾಣಿಕದಂತಹ ಮಾತುಗಳ ಮಾಲೆ'ಯಾಗಿದ್ದು, ಈ ಅಮೂಲ್ಯ ಮಾಲೆಯನ್ನು ನಿರ್ಮಾಣ ಮಾಡುವುದು 'ಕವಿಯ ಮತಿ' ಎಂಬುದನ್ನು ಎತ್ತಿ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. 'ಮತಿ' ಎನ್ನುವುದು 'ಪ್ರಜ್ಞೆ' ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಸಮಾನವಾಗಿದೆ. 'ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ಹೊಸದಾಗಿ ಸ್ಫುರಿಸುವ ಪ್ರಜ್ಞೆ' ಎಂದು ಬಣ್ಣಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ 'ಕವಿಯ ಮತಿ' ಎನ್ನುವುದು ಅವನಲ್ಲಿರುವ 'ಕವಿತಾ ಶಕ್ತಿ'ಯನ್ನೇ ಹೇಳುತ್ತದೆಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆ. 'ಕವಿ ಹುಟ್ಟಿತಾವ ಕಲ್ಪನದಿಂದ'(ಬಾ.ಗೋ.ಲಾ.೩)ಎನ್ನುವಲ್ಲಿಯ 'ಕಲ್ಪನ' ಎನ್ನುವ ಪದವಂತೂ ಕವಿತಾಶಕ್ತಿಯನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸಿಯೇ ಹೇಳುತ್ತದೆ.

ಪದ ಬಂದರ್ಹೇಳು ಬಾರದಿದ್ದರ ಶರಣಾಗು
ಪದವುಂಟು ನನ್ನ ಎದೆಯಲ್ಲಿ। (ಗ.ಹಾ.೩೯)

'ಪದವುಂಟು ನನ್ನ ಎದೆಯಲ್ಲಿ' ಎನ್ನುವ ಮಾತು ತೀರ ಮಹತ್ವದ ಮಾತಾಗಿದೆ. ಕಾವ್ಯ ಇರುವ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಅಥವಾ ಕಾವ್ಯ ಅಂತರಂಗದಿಂದ ಹಾಯ್ದುಬರುವ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಅದು ಹೇಳುತ್ತಿದೆ. ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಭಾವದ ಸ್ಪರ್ಶವುಂಟಾಗುವ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಅದು ಹೇಳುತ್ತಿದೆ ಎನಿಸುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಕಾವ್ಯಶಕ್ತಿಯ ಹಲವಾರು ಆಯಾಮಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಿಷ್ಟನ್ನು ಗುರುತಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿರುವುದು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತದೆ.

೫

ತಾಳಮಾನ ಸರಿಸವನರಿಯೆ
ಓಜೆ ಬಜಾವಣೆಯ ಲೆಕ್ಕವನರಿಯೆ
ಅಮೃತಗಣ ದೇವಗಣವನರಿಯೆ
ಕೂಡಲ ಸಂಗಮದೇವಾ, ನಿನಗೆ ಕೇಡಿಲ್ಲವಾಗಿ
ಆನು ಒಲಿದಂತೆ ಹಾಡುವೆನು (ಬಸವಣ್ಣ,೪೯೪)

ಬಸವಣ್ಣನವರ ಈ ಮೇಲಿನ ವಚನದ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ- ಅವರು ಕವಿ ಎನಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಒಬ್ಬನ ತಯಾರಿಯ ಬಗೆಗೆ ಅರ್ಥಾತ್ ಅವನ ಸಾಮರ್ಥ್ಯದ ಬಗೆಗೆ -ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿದ್ದ ಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಎದುರಿಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಈ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದಾರೆ ಎನಿಸುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಒಬ್ಬ ಕವಿಯಾದವನಿಗೆ ಕೇವಲ ಪ್ರತಿಭೆ ಇದ್ದರೆ ಸಾಲದು, ಅಭ್ಯಾಸ ಬಲ ಮತ್ತು ವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿ ಸಾಮರ್ಥ್ಯಗಳು ಬೇಕು ಎಂಬ ಸಂಸ್ಕೃತ ಅಲಂಕಾರಿಕರ ವ್ಯಾಪಕವಾದ ಒತ್ತಡವನ್ನು ಇಡೀ ಭಾರತ ದೇಶವೇ ತಲೆಬಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸಿದ ದಿನಗಳವು. ಇಂದಿಗೂ ಆ ಸ್ಥಿತಿ ಬದಲಾವಣೆಯೇನೂ ಆಗಿಲ್ಲ. ಪ್ರತಿಭೆ ಅವಶ್ಯವಾಗಿದ್ದು ಅಭ್ಯಾಸಬಲ ಮತ್ತು ವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿ ಸಾಮರ್ಥ್ಯಗಳಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಕಾವ್ಯ ಬರೆಯಬಹುದೆಂಬ ರಿಯಾಯತಿಯ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಸಂಸ್ಕೃತ ಅಲಂಕಾರಿಕರು ಆಡಿದರೂ, ಅವರ ಒತ್ತಾಯದ ಅರ್ಹತೆಯ ಮಾತನ್ನು ಪರಿಪೂರ್ಣವಾಗಿ ನಿರಾಕರಿಸಿ ನಿಲ್ಲುವ ಧೈರ್ಯವನ್ನು ಯಾವ ಕವಿಯೂ, ಶಾಸ್ತ್ರಕಾರನೂ ಮಾಡಿರಲಿಲ್ಲ

ಇಂತಹ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬಸವಣ್ಣನವರು ಪರಂಪರೆಯ 'ಕವಿಯ ಅರ್ಹತೆ'ಯ ಒತ್ತಡವನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಅಲ್ಲಗಳೆದು ಮೀರಿನಿಲ್ಲುತ್ತಾರೆ. ಸಂಸ್ಕೃತ ಅಲಂಕಾರಿಕರ ವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಮತ್ತು ಅಭ್ಯಾಸ ಬಲಗಳು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ – ಲಿಖಿತಪರಂಪರೆಗೆ ಸೇರಿದ ಮಾತುಗಳು. ಅಲ್ಲೆಲ್ಲ ನಾವು ಗಮನಿಸುವುದು ಗ್ರಂಥಪಠಣದ ಮೂಲಕವೇ ಅನುಭವವನ್ನು ತುಂಬಿಕೊಳ್ಳುವ ಬಗೆಯನ್ನು. ವಚನಕಾರರು ಮೌಖಿಕ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡವರು. ಹೀಗಾಗಿ ಲಿಖಿತ ಮೂಲದ ನೈಪುಣ್ಯತೆ ಮತ್ತು ಅಭ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಅವರು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ತಳ್ಳಿಹಾಕುವುದು ಸಹಜವೆನಿಸುತ್ತದೆ.

ಸಹಜಕವಿಗೆ ಯಾವ ವಿಶೇಷ ಅಭ್ಯಾಸದ ಮತ್ತು ಶಾಸ್ತ್ರಗಳ ತಿಳಿವಳಿಕೆಯ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲ ಎಂಬ ಭಾವವೇ ಅವರ ಈ ಮೇಲೆ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ ವಚನದಲ್ಲಿ ಒಡಮೂಡಿ ನಿಂತಿದೆ. ಈ ವಚನದಲ್ಲಿ ನೇರವಾಗಿ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಪ್ರಸ್ತಾಪವೂ ಇಲ್ಲದಿರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು.ಇಡೀ ವಚನಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಪ್ರಸ್ತಾಪ ಇಲ್ಲದ್ದನ್ನು ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಶಿಕ್ಷಿತ ಸಮಾಜ ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡ– ಕವಿಯ ಇತರ ಅರ್ಹತೆಗಳಾದ ಅಭ್ಯಾಸಬಲ ಮತ್ತು ವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಇವುಗಳ ಅನಿವಾರ್ಯತೆಯನ್ನು ಬಸವಣ್ಣನವರು ಕಿತ್ತಿಹಾಕುತ್ತಾರೆ. ಈ ಮೂಲಕ ತನ್ನ ಜೊತೆಗಿರುವ ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ಜನಸಾಮಾನ್ಯರನ್ನು– ವಚನಗಳನ್ನು ಬರೆಯುವಂತೆ ಪ್ರೇರೇಪಿಸು ತ್ತಾರೆ, ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಇದು ಕವಿಯ ಅರ್ಹತೆಗಳೆಂದು ಸಂಸ್ಕೃತ ಅಲಂಕಾರಿಕರು ಹಾಕಿದ ಶಾಸ್ತ್ರದ ಎಲ್ಲೆಯನ್ನು ಮೆಟ್ಟಿನಿಂತ ಮಾತಾಯಿತು. ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಅನೇಕ ಜನ ಅನಕ್ಷರಸ್ಥಶರಣರೂ ಕೆಲವೊಂದಾ ದರೂ ವಚನಗಳನ್ನು ರಚನೆಮಾಡಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವಂತಾಯಿತು. ಅಂದರೆ ಅಭ್ಯಾಸಬಲ ಮತ್ತು ವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿ ಸಾಮರ್ಥ್ಯಗಳೆಂಬ ಹೇರಿಕೆಗಳ ಅನಗತ್ಯತೆಯನ್ನು ಎತ್ತಿ ಹೇಳಿದ್ದರಿಂದಲೇ ಈ ಸಾಧನೆ ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ವಚನಕಾರರು ಲಿಖಿತಪರಂಪರೆಗಿಂತ ಮೌಖಿಕಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡವರು ಎಂಬುದು ಇದರಿಂದ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಬಸವಣ್ಣನವರ ಜೊತೆಗೆ ಚನ್ನಬಸವಣ್ಣ, ಸಿದ್ಧರಾಮ, ಅಲ್ಲಮಪ್ರಭು, ಮಡಿವಾಳ ಮಾಚಿದೇವ ಮುಂತಾದ ಪ್ರಮುಖ ವಚನಕಾರರು ಪ್ರತಿಭೆಯ ಪ್ರಸ್ತಾಪವನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಕೈಬಿಟ್ಟು, ಅಭ್ಯಾಸ ಬಲ ಮತ್ತು ವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿ ಸಾಮರ್ಥ್ಯಗಳ ಅಗತ್ಯತೆಯನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಅಲ್ಲಗಳೆಯುವ ಮಾತುಗಳು ವಚನಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ದೊರೆಯುತ್ತವೆ.

ವಚನದಂತಹ ಮೌಖಿಕ ಮಾಧ್ಯಮಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಭೆಯಂತಹ ವಿಶೇಷ ಶಕ್ತಿಯ ಅವಶ್ಯಕತೆಯೇ ಶರಣರಿಗೆ ಕಾಣಲಿಲ್ಲವೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಜೊತೆಗೆ ಯಾರಲ್ಲಿಯೂ ಇಲ್ಲದ ಏನೋ ವಿಶೇಷ ಶಕ್ತಿ ಕೇವಲ ಅಕ್ಷರಭ್ಯಾಸಿಗೆ ಮಾತ್ರ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಮಾತು ಶರಣರಿಗೆ ಒಪ್ಪಿಗೆಯಾಗಿಲ್ಲ. ಮೌಖಿಕ ಪರಂಪರೆಯ ಸಾಹಿತ್ಯರೂಪಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಈ ಮಾತು ನಮಗೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗು ತ್ತದೆ. ಒಂದು ಸಾಲಿನ ಗಾದೆ, ಎರಡು ಸಾಲಿನ ದ್ವಿಪದಿ, ಮೂರು ಸಾಲಿನ ತ್ರಿಪದಿ ಇಷ್ಟು ಮಾತ್ರ ಮೌಖಿಕ ಪರಂಪರೆಯ ಕಾವ್ಯದ ಸಾಧ್ಯತೆ. ಈ ಸಾಲುಗಳೇ ವೃದ್ಧಿಗೊಂಡು ವೈವಿಧ್ಯಮಯ ವಾದ ಛಂದೋರೂಪಗಳು ಹುಟ್ಟುತ್ತವೆ. ಒಗಟು, ಒಡಪುಗಳು ಕೂಡ ಇದೇ ಮಾದರಿಗೆ ಸೇರುತ್ತವೆ. ಮತ್ತು ಇವುಗಳ ಮುಖ್ಯಗುಣ ಈ ಚಿಕ್ಕಚಿಕ್ಕ ರೂಪಗಳ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಅಸ್ತಿತ್ವ.

ಅನುಭವವನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸಲು ಇಂತಹ ಸಣ್ಣ ರೂಪಗಳೇ ಯೋಗ್ಯ. ದಿನನಿತ್ಯದ ವಿಶೇಷ ಅನುಭವಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಕಥೆಯಂತಹ ದೀರ್ಘ ರಚನೆಗಳ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಇಲ್ಲ ಎಂಬುದು ಶರಣರ ವಿಚಾರವಾಗಿರುವಂತಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಅನುಭಾವ ಎಂಬುದು ಲೌಕಿಕ ಜ್ಞಾನವೂ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಕಟ್ಟುವ ಅಂತಃಶಕ್ತಿಯಾಗಿ ಶರಣರು ಗ್ರಹಿಸಿದಂತಿದೆ.

ಈ ಎಲ್ಲ ಮಾತುಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಶರಣರು ಕವಿ ಮತ್ತು ಕಾವ್ಯ ಈ ಎರಡರ ಸಂಪೂರ್ಣ ಬದಲಾದ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಕಾಣಲು ಬಯಸಿರುವುದನ್ನು ನಾವು ಅರಿಯುತ್ತೇವೆ. ಇಲ್ಲೆಲ್ಲ ಅವರ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ತುಂಬಿಕೊಂಡಿರುವವು ದೇಸೀಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳು ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಸಮಾಜದ ಯಾವುದೇ ಸ್ಥರದಿಂದ ಬಂದ ಒಬ್ಬ ಸಹಜ ಸಾಮಾನ್ಯನು ಕೂಡ ಶಿಕ್ಷಿತ ಸಮಾಜದ ಪ್ರತಿಭಾವಂತನಂತಹ ಅಭ್ಯಾಸಬಲ, ವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿ ಸಾಮರ್ಥ್ಯಗಳಿಲ್ಲದೆ ಕಾವ್ಯ ರಚಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವೆಂಬ ಅರಿವು ಶರಣರಿಗೆ ಮೂಡಿದ್ದೇ ದೇಸೀ ಮೌಖಿಕ ಪರಂಪರೆಯ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ.

ಕಾವ್ಯದ ಕಾರಣಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಅಭ್ಯಾಸಬಲ ಮತ್ತು ವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಈ ಎರಡೂ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳಿಗೆ ಪರ್ಯಾಯವೆಂಬಂತೆ ಶರಣರು ಬಳಸುವ ಪದವೆಂದರೆ 'ಅನುಭಾವ' ಎಂಬುದು. ಇದು ಜೀವನಾನುಭವದಿಂದ ಪಡೆಯುವ ಅಂತರಂಗ ಬಹಿರಂಗ ಶುದ್ಧಿಯ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತದೆ; ಅದು ಜೀವನದ ಸಿದ್ಧಿಯನ್ನು ಧ್ವನಿಸುತ್ತದೆ.

ಅನುಭಾವವೆಂಬುದು ನೆಲದ ಮರೆಯ ನಿಧಾನ ಕಾಣರೋ
ಅನುಭಾವವೆಂಬುದು ಅಂತರಂಗದ ಶುದ್ಧಿ ಕಾಣರೋ (ಚೆನ್ನಬಸವಣ್ಣ,೩೪೩)

ಇದು ಚೆನ್ನಬಸವಣ್ಣನವರು ಹೇಳುವ ಅನುಭಾವದ ಪರಿಚಯ. ಅದನ್ನು 'ಮಹಾಘನ'ವೆಂತಲೂ ಅವರು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಇಂತಹ ಅನುಭಾವವು ಶರಣರ ಸತ್ಸಂಗದಿಂದ, ಅವರ ಒಡನಾಟದಿಂದ, ಚರ್ಚೆಯಿಂದ ಬರುವಂತಹದು, ಹೊರತಾಗಿ ಓದಿನ ಬಲದಿಂದಲ್ಲ.

ಇಂತೀ ಅನುಭಾವದ ಓದಿನ ಅಕ್ಷರಾಭ್ಯಾಸವ ಸಾಧಿಸಿ ತರ್ಕಿಸಿ
ನಿಂದಿಸಲಾಗದು... ಸಂಗನ ಶರಣರಿಗಲ್ಲದೆ ಅನುಭಾವವಿಲ್ಲ (ಬಸವಣ್ಣ,೬೭೮)

ಬಸವಣ್ಣನವರ ಈ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಎರಡು ಮಹತ್ವದ ವಿಚಾರಗಳಿವೆ - ಒಂದು ಓದಿನ ಅಕ್ಷರಭ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ ಈ ಅನುಭಾವ ದೊರೆಯದು; ಎರಡನೆಯದು ಶರಣರಿಗೆ (ತನ್ನೊಳಗನರಿದ ಅನುಭಾವಿ) ಮಾತ್ರ ಅನುಭಾವ ಸಾಧಿಸುವುದು. ಸಜ್ಜನರಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಸಾಧ್ಯವಾಗುವ, ಕೇವಲ ಓದಿಗೆ ಮಾತ್ರ ನಿಲುಕದ ಈ 'ಪರಿಣತಿ' (ಮಹಾಘನ, ತನ್ನೊಳಗಿನ ಅರಿವು) ಹೊಂದಿದವ ಮಾತ್ರ ವಚನರಚನೆ ಮಾಡಲು ಸಾಧ್ಯವೆಂಬ ಗ್ರಹಿಕೆ ಶರಣರದು.

ವೇದ ವಿಪ್ರರ ಬೋಧೆ, ಶಾಸ್ತ್ರ ಸಂತೆಯ ಮಾತು
....
ತರ್ಕ ವ್ಯಾಕರಣ ಕವಿತ್ವಪ್ರೌಢಿ,
ಇಂತಿವರಂಗದ ಮೇಲೆ ಲಿಂಗವಿಲ್ಲದ ಭಾಷೆ
ಇದು ಕಾರಣ -
ತನ್ನೊಳಗನರಿದ ಅನುಭಾವಿಯಿಂದ ಘನವಿಲ್ಲೆಂದ ಕಲಿದೇವ (ಮಡಿವಾಳ, ೭೪೦)

ಇಲ್ಲಿಯ 'ತರ್ಕ ವ್ಯಾಕರಣ ಕವಿತ್ವ ಪ್ರೌಢಿ' ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಮಡಿವಾಳ ಮಾಚಿದೇವರು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಸಂಸ್ಕೃತ ಆಲಂಕಾರಿಕರು ಗುರುತಿಸುವ ಅಭ್ಯಾಸಬಲ ಮತ್ತು ಶಾಸ್ತ್ರ ತಿಳುವಳಿಕೆಗಳನ್ನು, ಅಂದರೆ ಕವಿತೆ ಬರೆಯಲು ಬೇಕಾದ ಪ್ರೌಢಿಮೆಯನ್ನು ಅರ್ಥಾತ್ ಓದಿನ ತಿಳುವಳಿಕೆಯಿಂದ ಸಾಧಿಸುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು (ವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿ) ಕುರಿತೇ ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಇಂತಹರ 'ಭಾಷೆ ಎಂತಹದೆಂದರೆ 'ಲಿಂಗವಿಲ್ಲದ ಭಾಷೆ' ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ ಮಾಚಿದೇವ. ಅಂದರೆ 'ಅನುಭಾವ ವಿಲ್ಲದ ಭಾಷೆ' ಅದು. ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ 'ತನ್ನೊಳಗನರಿದ ಅನುಭಾವಿಯಿಂದ ಘನವಿಲ್ಲ' ಎಂಬುದು ಇವರ ಸ್ಪಷ್ಟ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಈ ಅನುಭಾವಿಯೇ ಶರಣ, ಈತನೇ ಕವಿ.

ಮಡಿವಾಳ ಮಾಚಿದೇವ 'ಶಾಸ್ತ್ರ ಸಂತೆಯ ಮಾತು' ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಲಿಂಗಮ್ಮ ಇಂತಹ ಶಾಸ್ತ್ರಕಾರರನ್ನು ಮುಂದುವರೆದು ಇವರು 'ಸಂತೆಯ ಸೂಳೆಯರು' ಎನ್ನುತ್ತಾಳೆ. 'ಅನುಭಾವ' ವಿಲ್ಲದ ಶಾಸ್ತ್ರಕಾರರು (ಕೇವಲ ಓದಿನ ಬಲವುಳ್ಳವರು) –

ಅಂತರಂಗ ಬಹಿರಂಗ ಶುದ್ಧವಿಲ್ಲದೆ ನುಡಿವರು
ಸಂತೆಯ ಸೂಳೆಯರಂತೆ (ಲಿಂಗಮ್ಮ, ೧೦೮)

ಅಂದರೆ ಅನುಭಾವಿಗಳಲ್ಲದವರ– ಬರೀ ಶಾಸ್ತ್ರಾಭ್ಯಾಸವುಳ್ಳವರ ಮಾತುಗಳು ಸಂತೆಯಂತೆ; ಅಂದರೆ ಕೇವಲ ಸಪ್ಪಳ ಮಾತ್ರ ಮಾಡುವಂತಹ ಮಾತುಗಳವು. ಆದುದರಿಂದ ಶಾಸ್ತ್ರಕಾರರು 'ಸಂತೆಯ ಸೂಳೆಯರು' ಎಂಬ ರೂಪಕದ ಮಾತಿನಿಂದ ಅವರನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾಳೆ ಲಿಂಗಮ್ಮ.

ಶರಣರ ಅನುಭಾವದ ಬಗೆಗಿನ ಒಟ್ಟು ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ – ಅದು ಶರಣನ (ಕವಿಯ)ಸಾಮರ್ಥ್ಯವಾಗಿ, ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಒಡಮೂಡಿ ನಿಲ್ಲುವ ತಿರುಳಾಗಿ (ಕಾವ್ಯಾನುಭವ ವಾಗಿ) ತೋರುತ್ತದೆ. ಬದುಕಿನ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಶರಣನೊಬ್ಬನು ತನ್ನ ವಿಶೇಷ ಶಕ್ತಿಯಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು 'ಅನುಭಾವ' ಎಂದಿಟ್ಟುಕೊಂಡರೆ ಸಾಕೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಈ 'ಅನುಭಾವ'ವನ್ನೇ ಕೃತಿಯ ಆದರ್ಶವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತಾನೆ ಕಲಾವಿದ. ಇಂತಹ ಕಲಾವಿದನ ಜ್ಞಾನ ಅರ್ಥಾತ್ ಅನುಭಾವಕ್ಕೆ ಲೌಕಿಕ ಮತ್ತು ಅಲೌಕಿಕ ಎಂಬ ಎರಡು ಮುಖಗಳನ್ನು ಕಾಣಬಹು ದಾಗಿದೆ. ವಚನಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಎರಡು ಬಗೆಯ ಅನುಭಾವದ ಪ್ರಸ್ತಾಪವೂ ಇದೆ. ಇಂತಹ 'ಅನುಭಾವ'ವೇ ಶರಣನ (ಕವಿಯ) ತಯಾರಿ. ಇದು ಓದಿನ ಬಲದಿಂದ ಬರುವಂತಹದಲ್ಲ. ಬದಲಾಗಿ ಶರಣರ ಒಡನಾಟದಿಂದ, ಅವರೊಡನೆ ನಡೆಸುವ ಚರ್ಚೆಯಿಂದ ಬರುವಂತಹದು. ಇದನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಈ ವಿಚಾರಗಳು ಮೌಖಿಕ ಮುಖಿಯೇ ಹೊರತು ಲಿಖಿತಮುಖಿ ಅಲ್ಲವೆಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆ. ಇಷ್ಟಕ್ಕೂ ಇದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲ, ಬರೀ ಹರಟೆಯಲ್ಲ.

ಅನುಭಾವವೆಂಬುದು ರಚ್ಚೆಯ ಮಾತೆ?
ಅನುಭಾವವೆಂಬುದು ಸಂತೆಯ ಸುದ್ದಿಯೆ?
ಅನುಭಾವವೆಂಬುದೇನು ಬೀದಿಯ ಪುರಾವೆ?

ಕಂಡಕಂಡಲ್ಲಿ ಗೋಷ್ಠಿ, ನಿಂದ ನಿಂದಲ್ಲಿ ಅನುಭಾವ
ಬಂದಬಂದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಂಗವ ಮಾಡುವ ನಿರ್ಬುದ್ಧಿ ನೀಚರ ಮೆಚ್ಚ (ಚೆನ್ನಬಸವಣ್ಣ,೩೪೩)

ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ ಚೆನ್ನಬಸವಣ್ಣನವರು. ಕೃತಿಯಲ್ಲಿರುವ ಅನುಭಾವದ ಸ್ಥಿತಿ– 'ನೆಲದ ಮರೆಯ ನಿಧಾನದಂತೆ', ಕವಿಯಲ್ಲಿ ಅವನ ಕವಿತ್ವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವಾಗಿ ಇರುವ ಸ್ಥಿತಿ–'ಅಂತರಂಗ ಬಹಿರಂಗ ಶುದ್ಧಿ'. ಹೀಗಾಗಿ ಅನುಭಾವವು 'ಮಹಾಘನ' ವೆನ್ನುತ್ತಾರೆ ಚೆನ್ನಬಸವಣ್ಣ. ಶರಣರ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳಿಗೂ ಲೌಕಿಕ –ಅಲೌಕಿಕ ಎರಡರ ಸ್ಪರ್ಶಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಕಾಯಕ, ದಾಸೋಹ, ಲಿಂಗ, ಜಂಗಮ ಇವೆಲ್ಲಕ್ಕಿರುವಂತೆ 'ಅನುಭಾವ'ಕ್ಕೂ ಈ ಎರಡು ಮುಖಗಳಿವೆ. ಜೀವನದ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಕೃತಿಯ ಆದರ್ಶಗಳಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸುವಲ್ಲಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುವುದು ಕವಿಯ ಅನುಭಾವ. ಇದೇ ಕಾವ್ಯದ ಬಹುಮುಖ್ಯ ಕಾರಣ ಮತ್ತು ಹೂರಣ. ಅಂದರೆ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ವಸ್ತುವಾಗುವುದೂ ಅನುಭವವೇ, ಕವಿಯಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯಕಟ್ಟುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವಾಗಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುವುದೂ ಅನುಭವವೇ.

೬

ಅಕ್ಷರ ಲೋಕದ ಅಭ್ಯಾಸದ ರೀತಿಯೇ ಬೇರೆ, ಮೌಖಿಕ ಲೋಕದ ಅನುಭವ ಗಳಿಸುವ (ಅಭ್ಯಾಸದ) ರೀತಿಯೇ ಬೇರೆ. ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಬಸವಣ್ಣನವರು 'ತಾಳಮಾನ ಸರಿಸವನರಿಯೆ' ಎಂಬ ವಚನ ಹೇಳಿದಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಮೌಖಿಕ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಕಲಾಕಾರ– ಆತ ಒಬ್ಬ ಡೊಂಬರಾಟಕ್ಕೆ ಸೇರಿದವನಾಗಿರಬಹುದು, ಶಿಲ್ಪಿಯಾಗಿರಬಹುದು; ಲಾವಣಿಕಾರ, ಗೊಂದಲಿಗ ಅಥವಾ ಯಾವುದೇ ಪ್ರಕಾರದ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಹಾಡುಗಾರರು– ಜೋಗತಿಯರು, ಭೂತ್ಯಾಗಳು, ಮೈಲಾರಲಿಂಗನ ಭಕ್ತರು ಇತ್ಯಾದಿ ತಂಡಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಈ ಪಂಗಡಗಳಲ್ಲಿದ್ದವರು ಮಕ್ಕಳಿರುವಾಗಿನಿಂದಲೇ ಈ ಗುಂಪಿನಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿ ಅನುಭವ ಪಡೆಯುತ್ತ ಪಳಗಿರುತ್ತಾರೆ. ಹಿಮ್ಮೇಳದವರಾಗಿ– ದನಿಗೂಡಿಸಲು,ತಾಳಹಾಕಲು, ಕುಣಿಯಲು ವಾದ್ಯಬಾರಿಸಲು– ಒಂದೊಂದಾಗಿ ಕಲಿಯುತ್ತ ಈ ಎಲ್ಲ ಅಭ್ಯಾಸಬಲದ ಅನುಭವದಿಂದ (ಪರಿಣತಿ, ನೈಪುಣ್ಯತೆ, ವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಏನೆಲ್ಲ ಹೆಸರಿನಿಂದ ಕರೆಯಬಹುದು) ಮುಂದೆ ಅವರೇ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಕೇಳುವ ಪುರಾಣ ಪುಣ್ಯಕಥೆ ಮುಂತಾದವುಗಳಿಂದ ವಿಷಯವನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಹೀಗೆ ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ವಕವಾಗಿಯಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಸಹಜವಾಗಿ ಮತ್ತು ಪ್ರಾಸಂಗಿಕವಾಗಿ ಅವರಿಗೆ ಅನುಭವ (ಅಭ್ಯಾಸ)ಬಲ ಒದಗಿ ಬರುತ್ತದೆ.

ಹಳ್ಳದ ದಂಡಿಗಿ ಲಕ್ಕಿಯ ಗಿಡ ಹುಟ್ಟಿ
ಲೆಕ್ಕಿಲ್ಲದ ಹಾಡ ನನ ಬಲ್ಲಿ।ನನ ಜಾಣ
ಲೆಕ್ಕಣಿಕಿ ತಂದು ಬರದೊಯ್ಯೊ। (ಉ.ಕ.ಹಂ.ಹಾ.೨೦೯)

ಹಾಡ ಬಲ್ಲವನೆಂದು ಹಾರ್‍ಯಾರಿ ಬೀಳಬ್ಯಾಡ
ಹಾಡಿನ ಹಗಿಯ ನನಬಲ್ಲಿ। ಎಲೊ ಜಾಣ
ಹಳಿಮಾಪ ತಂದು ಅಳದೊಯ್ಯೊ (ಉ.ಕ.ಹಂ.ಹಾ.೨೦೯)

ಕವಿ ಮತ್ತು ಹಾಡುಗಾರ ಒಬ್ಬನೇ ಆಗಿರುವ ಜನಪದ ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ಈ ಮೇಲಿನ ನುಡಿಗಳಲ್ಲಿಯ 'ಲೆಕ್ಕಿಲ್ಲದ ಹಾಡ ನನಬಲ್ಲಿ', 'ಹಾಡಿನ ಹಗಿಯ ನನಬಲ್ಲಿ' ಎನ್ನುವ ಮಾತುಗಳು ಪರಿಶೀಲನಾರ್ಹವಾಗಿವೆ. ಇವು ಕೇವಲ ತನ್ನಲ್ಲಿರುವ ಹಾಡಿನ ಸಂಗ್ರಹವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತವೆಯೆ? ಅಥವಾ ಅಭ್ಯಾಸದ ಬಲವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತವೆಯೇ? ನಾವು ಇಷ್ಟು ಹೇಳಬಹುದು: ಒಬ್ಬನು ಕವಿಯಾಗಬೇಕಾದರೆ 'ಅವನು ಕನಿಷ್ಟ ನೂರು ಧಾಟಿಗಳನ್ನು ಅಥವಾ ನೂರು ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಅರಿತಿರಬೇಕು' ಎಂಬ ಅನುಭವದ ಮಾತು ಜನಪದರಲ್ಲಿದೆ. ಹೀಗೆ ನಿರಂತರವಾದ ಒಡನಾಟದಿಂದಲೇ ಒಬ್ಬನಲ್ಲಿ 'ಅನುಭವ' ತುಂಬುತ್ತ ಹೋಗುವುದು. ಈ 'ಹಾಡಿನ ಹಗಿಯ ನನ ಬಲ್ಲಿ' ಹಾಗೂ 'ಲೆಕ್ಕಿಲ್ಲದ ಹಾಡ ನನ ಬಲ್ಲಿ' ಎನ್ನುವ ಮಾತುಗಳು ಈ ಅನುಭವ ತುಂಬುತ್ತ ಹೋಗುವ, ತುಂಬಿಹೋಗಿರುವ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಕವಿಯಾಗುವವನಿಗೆ ಕನಿಷ್ಟ ನೂರು ಧಾಟಿಗಳು ಗೊತ್ತಿರಬೇಕು, ನೂರು ಹಾಡುಗಳು ಅವನಿಗೆ ಹಾಡಲು ಬರುತ್ತಿರಬೇಕು, ಪ್ರಾಸ ಯತಿಗಳನ್ನು ತಿಳಿದಿರಬೇಕು ಎಂಬ ಅನೇಕ ಮಾತುಗಳು ಜನಪದರಲ್ಲಿ ಕೇಳಿಬರುತ್ತವೆ. ಇವೆಲ್ಲ ಒಬ್ಬ ಕವಿಯ ಅನುಭವ ಬಲವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತವೆ ಎಂಬ ಮಾತು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆ.

೩

ಕವಿ ಎಂಬ ಪುಣ್ಯವಂತ

ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯಶಾಸ್ತ್ರಕಾರರು 'ಕಾವ್ಯದಕಾರಣ'ಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುವಾಗ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಜನಗಳನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ ಕವಿಯ ಸಂಗತಿಗಳ ಬಗೆಗೆ ಚರ್ಚೆ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಕಾರಣ ಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುವಾಗ ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ಪ್ರತಿಭೆ ಇದ್ದವನು ಮಾತ್ರ ಕವಿ ಎನ್ನುವ ಭಾಮಹನು, 'ದಡ್ಡರು ಕೂಡ ಗುರುಗಳ ಆಶೀರ್ವಾದದಿಂದ ಶಾಸ್ತ್ರಾಭ್ಯಾಸವನ್ನು ಮಾಡಬಹುದು. ಆದರೆ ಕಾವ್ಯ ಹುಟ್ಟುವುದು ಮಾತ್ರ ಕೇವಲ ಪ್ರತಿಭಾವಂತನಾದವನಿಂದ ಮಾತ್ರ ' ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಭಟ್ಟತೌತ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ:

ಪ್ರಜ್ಞಾ ನವನವೋಲ್ಲೇಖಶಾಲಿನಿ ಪ್ರತಿಭಾ ಮತಾ।
ತದನುಪ್ರಾಣನಾಜೀವದ್ವರ್ಣನಾನಿಪುಣಃ ಕವಿಃ।
ತಸ್ಯ ಕರ್ಮ ಸ್ಮೃತಂ ಕಾವ್ಯಂ....

("ಹೊಸಹೊಸ ಭಾವಗಳನ್ನು ಸಂತತವಾಗಿ ಕಾಣುವ, ಕಟ್ಟುವ ಪ್ರಜ್ಞೆಯೇ ಪ್ರತಿಭೆ.
ಈ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಉಸಿರಿನಿಂದ ಜೀವತುಂಬಿ ವರ್ಣಿಸಬಲ್ಲ ನಿಪುಣನೇ ಕವಿ.
ಕವಿ ಕರ್ಮವೇ ಕಾವ್ಯ", ಭಾ.ಕಾ.ಮೀ.೧೧೮).

ಕವಿಯ ಉಸಿರು ಪ್ರತಿಭೆ, ವರ್ಣಿಸಬಲ್ಲ ನಿಪುಣನು ಕವಿ, ಕವಿಯ ಕಾರ್ಯ ಕಾವ್ಯ ಕಟ್ಟುವುದು-ಎಂಬ ಈ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಭೆಯೆಂಬ ನೈಸರ್ಗಿಕ ಶಕ್ತಿವುಳ್ಳವನು ಮಾತ್ರ ಕವಿ ಎಂಬ ಸ್ಪಷ್ಟ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಿದೆ. ಆತನಲ್ಲಿ ವರ್ಣಿಸಬಲ್ಲ ನೈಪುಣ್ಯತೆ ಇದ್ದು ಕಾವ್ಯ ಎನ್ನುವುದು ಅವನ ಕ್ರಿಯೆಯ ಫಲವಾಗಿದೆ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ಭಟ್ಟತೌತ.

ಅಂದರೆ ವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿ ಮತ್ತು ಅಭ್ಯಾಸಗಳೆಂಬ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ಪ್ರತಿಭೆಗೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ನಡೆಯುವ ಕೆಲಸಗಳು ಎಂಬುದು ಇಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆ. ಆದರೂ ವಿದ್ಯ ಮತ್ತು ತನ್ನ ದಿನನಿತ್ಯದ ಒಳ್ಳೆಯ ರೂಢಿಗಳನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದವನು ಕವಿಯೇ. ಇವೆರಡೂ ಅವನ ವಿಶೇಷ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು.

ಕಾವ್ಯದ ಪ್ರಯೋಜನದ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಕೀರ್ತಿ ಮತ್ತು ಧನದ ಲಾಭಗಳು ಲಭಿಸುವುದು ಕವಿಗೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಅದನ್ನು ಕನ್ನಡದ ಕವಿ ಪಂಪ '**ಕವಿತೆಯೊಳ್ ಆಸೆಗೈಯ್ವ ಫಲಮಾವುದೋ ಪೂಜೆ ನೆಗಳ್ತೆ ಲಾಭಂ ಎಂಬಿವೆ ವಲಂ**'ಎಂದು ಉದ್ಗಾರ ತೆಗೆಯುತ್ತಾನೆ.

ಕವಿಯನ್ನು ಹೊಗಳುವ ಕೆಲಮಾತುಗಳು ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ.'**ಅಪಾರೇ ಕಾವ್ಯಸಂಸಾರೇ ಕವಿರೇವ ಪ್ರಜಾಪತಿಃ**'(**ಅಪಾರವಾದ ಕಾವ್ಯ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಕವಿಯೇ ಸೃಷ್ಟಿಕರ್ತ**) ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ಆನಂದವರ್ಧನ. '**ಕವಿ ಒಬ್ಬ ಅನಭಿಷಿಕ್ತ ದೊರೆ**' ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ಷೆಲ್ಲಿ. '**ಕವಿತ್ವವು ಭುವನದ ಭಾಗ್ಯ**' ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ಕನ್ನಡದ ಕವಿ ನೇಮಿಚಂದ್ರ. ಹೀಗೆ ಕವಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಭಾರತೀಯರು, ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರು ಅನೇಕ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಗುಣಗಾನ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ, ಉದ್ಗಾರ ತೆಗೆದಿದ್ದಾರೆ.

ಪ್ರತಿಭಾವಂತನಾದ ಕವಿಯ ಮುಖ್ಯಗುಣವನ್ನು ಗುರುತಿಸುವಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತ ಶಾಸ್ತ್ರಕಾರರು ಗುರುತಿಸುವುದು ಅವನ ಮಾತಿನ ಜಾಣ್ಮೆಯನ್ನು. ಪ್ರತಿಭೆಯಿಂದ ಕವಿಗೆ ಒದಗುವುದು 'ಮಾತಿನ ಜಾಣ್ಮೆ' ಎಂಬುದು ಎಲ್ಲರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. '**ರಹಿತಾ ಸತ್ಕವಿತ್ವೇನ ಕೀದೃಶೀ ವಾಗ್ವಿದಗ್ಧತಾ**' (**ಒಳ್ಳೆಯ ಕವಿತ್ವವಿಲ್ಲದ ಮಾತಿನ ಜಾಣ್ಮೆ ಯಾವ ಲೆಕ್ಕ**) ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ಭಾಮಹ (ಕ. ಕಾ.೧-೪).

ಪ್ರತಿಭಾವತ್ವಮುಮಕೃತಕ
ಚತುರತೆಯುಂ ಪರಮ ಬುಧ ಜನೋಪಾಸನಮುಂ।
ಶ್ರುತಪರಿಚಯಮುಂ ತರ್ಕುಂ
ಪ್ರತೀತಿಯಂ ವಾಗ್ವಿದಗ್ಧತಾ ನಿಪುಣತೆಯೊಳ್। **(ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗ:೧-೧೧)**

(ಪ್ರತಿಭೆಯ ಅಸ್ತಿತ್ವ; ಸಹಜವಾದ ಚತುರತೆ, ವಿದ್ವಜ್ಜನರ ಸೇವೆ, ಶಾಸ್ತ್ರಗಳ ಪರಿಚಯ-(ಎಲ್ಲವೂ ಸೇರಿ) ವಾಕ್ಪ್ರೌಢಿಮೆಯ ಅತಿಶಯ - ಜ್ಞಾನವನ್ನು(ಒಬ್ಬನಿಗೆ) ತಂದು ಕೊಡುವವು, ಪು-೩).

ಅಂದರೆ ಇಡೀ ಕಾವ್ಯದ ಕಾರಣಗಳೆಂದು ಗುರುತಿಸುವ ಮೂರೂ ಶಕ್ತಿಗಳು ಒಟ್ಟುಗೂಡಿ ಕವಿಗೆ ಮಾತಿನ ಪ್ರೌಢಿಮೆಯನ್ನು ತಂದು ಕೊಡುತ್ತವೆ ಎಂದು ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗಕಾರನು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾನೆ. ನೇಮಿಚಂದ್ರನು ಕವಿಯ ಈ ಕಾವ್ಯಕಟ್ಟುವ ನಿಪುಣತೆಯನ್ನು, ವಾಕ್ ಪ್ರೌಢಿಮೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಹೀಗೆ ಬರೆಯುತ್ತಾನೆ :

ಕಟ್ಟುಗೆ ಕಟ್ಟದಿರ್ಕೆ ಕಡಲಂ ಕಪಿಸಂತತಿ ವಾಮನಕ್ರಮಂ
ಮುಟ್ಟುಗೆ ಮುಟ್ಟದಿರ್ಕೆ ನಭಮಂ ಹರನಂ ನರನೊತ್ತಿ ಗಂಟಲಂ
ಮೆಟ್ಟುಗೆ ಮೆಟ್ಟದಿರ್ಕೆ ಕವಿಗಳ್ ಕೃತಿಬಂಧದೋಳಲ್ತೆ ಕಟ್ಟಿದರ್
ಮುಟ್ಟಿದರಿಕ್ಕಿ ಮೆಟ್ಟಿದರಿದೇನಳವಗ್ಗಳಮೋ ಕವೀಂದ್ರರಾ।

(ಲೀಲಾವತಿ ಪ್ರಬಂಧಂ,೧-೧೧)

ಕವಿಯು ತನ್ನಲ್ಲಿರುವ ಅಪೂರ್ವವಾದ ಪ್ರತಿಭೆಯಿಂದ ಅಪರೂಪದ ಸಂವೇದನಾಶೀಲನಾಗಿ ಪರಿವರ್ತನೆ ಹೊಂದುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಮನಸ್ಸು ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ಅವನ ದೇಹ ಕೂಡ ತೀರ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಪರಿವರ್ತನೆ ಹೊಂದುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಅವನ ದೇಹ ಮತ್ತು ಮನಸ್ಸುಗಳೆರಡೂ ಅವನ ಪ್ರತಿಭೆಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಸಂಗೀತದ ಪ್ರತಿಭೆವುಳ್ಳವನಿಗೆ ಕಂಠದ ಸಿರಿ (ದೈಹಿಕ

ಬದಲಾವಣೆ) ಒದಗಿ ಬರುವಂತೆ, ನೃತ್ಯ ಪ್ರತಿಭೆಗೆ ಅಂಗಾಂಗಗಳು, ಚಿತ್ರ ಮತ್ತು ಶಿಲ್ಪ ಪ್ರತಿಭೆಗೆ ಕಣ್ಣು ಮತ್ತು ಕೈಬೆರಳುಗಳು ಅತ್ಯಂತ ಸೂಕ್ಷ್ಮಸಂವೇದನಾಶೀಲ ಅಂಗಾಂಶಗಳಾಗಿ ಬದಲಾವಣೆ ಹೊಂದುತ್ತವೆ. ಅಂದರೆ ಒಬ್ಬ ಕಲಾವಿದನಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಭೆಯಿಂದಾಗಿ ಅವನ ಮಾನಸಿಕ ಮತ್ತು ದೈಹಿಕ ಗುಣಗಳು ತೀರ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗುತ್ತವೆ ಮತ್ತು ಪ್ರತಿಭೆಗೆ ಅನುಕೂಲವಾಗಿ ವರ್ತಿಸುತ್ತವೆ. ಜೊತೆಗೆ ಆಯಾ ಪ್ರತಿಭೆಗೆ ತಕ್ಕ ವಿದ್ಯೆ ಮತ್ತು ಅಭಿರುಚಿಗಳು ಪ್ರತಿಭಾವಂತನಲ್ಲಿ ದಾಹಗಳಾಗಿ, ವರ್ತನೆಗಳಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತವೆ.

ಶಿಷ್ಟಲೋಕದ ಕವಿಯು ಬಹುತೇಕವಾಗಿ ಏಕಮುಖ ಪ್ರತಿಭೆಯುಳ್ಳವನಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ದೃಷ್ಟಿ ಮತ್ತು ಮನಸ್ಸುಗಳು– ಲೋಕವನ್ನು ಹೊಸರೀತಿಯಿಂದ ಗ್ರಹಿಸುತ್ತವೆ ಮತ್ತು ಹೊಸರೀತಿಯಿಂದ ರಚಿಸುತ್ತವೆ. ಅವನ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಕೆಲಸವೆಂದರೆ 'ಹೊಸಹೊಸದನ್ನು ಹೊಳೆಯಿಸುವುದು ಮತ್ತು ಹೊಸಹೊಸದನ್ನು ಬರೆಯಿಸುವುದು'. ಜನಪದ ಲೋಕದ ಕವಿಯಾದರೆ ಆತ ಬಹುಮುಖ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಕಲಾವಿದನಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಪ್ರತಿಭೆಯು ಕನಿಷ್ಠ ಹಾಡು ರಚಿಸುವ ಮತ್ತು ಹಾಡುವ ಎರಡು ಆಯಾಮಗಳನ್ನು ಪಡೆದಿರುತ್ತದೆ. ಅನೇಕ ಸಲ ಅದು ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ವೈವಿಧ್ಯತೆಯುಳ್ಳುದೂ ಆಗಿರುವ ಸಂಭವವಿರುತ್ತದೆ. ಆತ ಹಾಡುತ್ತಾನೆ ಎಂದರೆ ಅವನಿಗೆ ವಾದ್ಯಬಾರಿಸುವ ಕಲೆ ಗೊತ್ತಿರುವುದು ಸಾಮಾನ್ಯ. ಆತ ಬಯಲಾಟದ ಕವಿಯಾದರಂತೂ ಬಯಲಾಟದ ಕೃತಿ ರಚನೆ ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಹಾಡುವ, ಬಾರಿಸುವ, ಕುಣಿಯುವ, ಪಾತ್ರವಹಿಸುವ, ನಿರ್ದೇಶಿಸುವ ಹೀಗೆ ಅನೇಕ ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಕೆಲಸಮಾಡುವ ಪ್ರತಿಭೆ ಅವನಲ್ಲಿ ಚಿಗುರೊಡೆಯುತ್ತದೆ. ನಾವು ಇದೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಲೆಕ್ಕಕ್ಕೆ ಹಿಡಿಯಲೇಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಗ್ರಾಮಾಂತರ ಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ ಕಾಣಸುವ ಒಬ್ಬ ಜನಪದ ಕವಿ ನಿರ್ವಹಿಸುವ ಕೆಲಸಗಳು ವೈವಿಧ್ಯಮಯವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಹೀಗಾಗಿ'ವಾಕ್ಚಾತುರ್ಯ'ವೊಂದನ್ನೇ ಗುರುತಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿರುವ ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯಶಾಸ್ತ್ರಕಾರರ ದೃಷ್ಟಿ ಮತ್ತು ಶಿಷ್ಟಕವಿಗಳ ಪ್ರತಿಭೆ ಏಕಮುಖವಾಗಿ ಹರಿಯುವುದೇ ಜಾಸ್ತಿ.

ಇದೆಲ್ಲ ಒಳ್ಳೆಯ ಕವಿಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟ ವಿಚಾರ. ಇದನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಶಿಷ್ಟಕವಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುವುದು ಕುಕವಿ ನಿಂದೆ. ಕವಿಯಲ್ಲದವನು ಪ್ರಯತ್ನಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಕಾವ್ಯಬರೆದರೂ ಅದು ಕಾವ್ಯವಲ್ಲ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತ, ಕುಕವಿಗೆ ಬೇಕಾಬಿಟ್ಟಿ ತೆಗಳುವ ಕೆಲಸವನ್ನೇ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಈ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಕನ್ನಡದ ಶಾಸ್ತ್ರಕಾರರಾದ ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗಕಾರ ಮತ್ತು ಕಾವ್ಯಾವಲೋಕನಕಾರ ಇಬ್ಬರಿಂದಲೂ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಅವರು ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸಾಕಾರರು ಹೇಳುವ ಮಾತುಗಳನ್ನೇ ಹೆಚ್ಚುಕಡಿಮೆ ಪುನರಾವರ್ತನೆ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಅದೇ ದಾರಿಯನ್ನೇ ಕನ್ನಡದ ಕವಿಗಳು ಹಿಡಿಯುತ್ತಾರೆ. ''**ಕವಿಯಲ್ಲದವನ ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞಾನ ದರಿದ್ರನ ದಾನಾಸಕ್ತಿಯಂತೆ, ನಪುಂಸಕನ ಯುದ್ಧವಿದ್ಯೆಯಂತೆ, ಹೆಡ್ಡನ ಜಾಣ್ಮೆಯಂತೆ**'' (ಕ.ಕಾ.೧-೩) ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ಭಾಮಹ. ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗಕಾರ ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ:

> ಪಸರಿಸಿದಾ ಬಗೆ ಮನದೊಳ್ಪೊಸತಾಗೆ ನೆಗಟ್ಟಲರಿಯನಾ ರಚನೆಯೊಳೇ।
> ಬಸನಂ ತನಗಿನಿತಱ ಬೇಪಸಮೇಂ ಕವರ್ದರುಮೊಳರೆ ಕವಿಯಲ್ಲದರಂ ।
>
> (ಕ.ರಾ.ಮಾ. ೧-೧೨)

(ಯಾವನು ತನ್ನ ಮನಸ್ಸನ್ನು ತುಂಬಿಕೊಂಡ ಆಶಯ ಹೊಸದೆನಿಸುವಂತೆ ರಚನೆ ಗೈಯಲಾರನೋ ಅವನಿಗೆ ಆ ಕಾವ್ಯ ರಚನೆಯ ದಂದುಗವೇಕೆ? ಆ ಪರಿಯ ಕ್ಲೇಶವೇಕೆ? ಕವಿಯಲ್ಲದವರನ್ನು (ಕಂಡು) ಯಾರಾದರೂ ಸಿಡುಕುತ್ತಾರೆಯೆ)

ಪಂಪನು ಇಂತಹ ಕವಿಗಳನ್ನು **'ದೋಷಾವಿಷಯಮನೆ ಪೊರ್ದಿರ್ಪುವಲ್ತೆ ಕುಕವಿ ಬಕಂಗಳ್' (ಆ.ಪು.೧-೨೨)** ಎನ್ನತ್ತಾನೆ. ರನ್ನನು ಇಂತಹರನ್ನು **'ಗೂಡಾರದ ಕವಿ'**ಗಳು **(ಅ.ಪು.೧-೮೬)** ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಇಂತಹರ ರಚನೆಗಳು **'ದುಷ್ಕವಿತೆಗಳ್' (ಗಿ.ಕ.೧-೨೨)** ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ಹರಿಹರ. ಹೀಗೆಯೇ ಸಾಗುತ್ತದೆ ಕುಕವಿಗಳ ಮತ್ತು ಅವರ ಕಾವ್ಯಗಳ ನಿಂದನೆ. ಬಹುಶಃ ಇದು ಕವಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಪರಸ್ಪರ ಈರ್ಷೆಯ ಮತ್ಸರದ ಸಂಘರ್ಷವೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇಂತಹ ಟೀಕೆಗಳನ್ನು ಪಂಪ,ರನ್ನ,ಹರಿಹರನಂತಹ ಕವಿಗಳೂ ಮಾಡಬೇಕೆ? ಎಂಬುದೊಂದು ಪ್ರಶ್ನೆಯಾಗಿ ಕಾಡುತ್ತದೆ. ಬಹುಶಃ ಕೆಟ್ಟ ಕವಿಗಳು ಉತ್ತಮ ಕವಿಗಳಿಗೆ ಕೊಡುವ ಕಾಟಗಳಿಂದಾಗಿಯೇ ಈ ಕುಕವಿಗಳೆಂಬ ಒಂದು ವರ್ಗವನ್ನು ಕವಿಗಳೂ ಶಾಸ್ತ್ರಕಾರರೂ ಗುರುತಿಸಿಕೊಂಡು ಟೀಕಿಸುತ್ತ ಬಂದಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ.

ಬಹು ಸಹಜವಾದ ಈ ತಿಕ್ಕಾಟ ಜನಪದ ಲೋಕದಲ್ಲೂ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲೂ ಸತ್ಕವಿ ಪ್ರಶಂಸೆ ಕುಕವಿ ನಿಂದೆಗಳು ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿ ಕ

ಾಣಿಸುತ್ತವೆ. ಆ ಬಗೆಗೆ ಒಂದೆರಡು ದೀರ್ಘ ಲಾವಣಿಗಳೇ ನಮಗೆ ದೊರೆಯುತ್ತವೆ. ಅವನ್ನು ಈ ಅಧ್ಯಾಯದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಕೊಡಲಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿರುವ ಮುಖ್ಯಪ್ರಶ್ನೆಯೆಂದರೆ ಕಾವ್ಯವೆನ್ನುವುದು 'ಕವಿಯ ಕೂಸು' ಎಂಬ ಗ್ರಹಿಕೆಯ ಕೊರತೆ. ಅದೇನಿದ್ದರೂ ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸಕಾರರಿಗೆ ಕಾವ್ಯವೆನ್ನುವುದು ಪ್ರತಿಭೆಯ ಚಮತ್ಕಾರ ಅಷ್ಟೆ ಆದರೆ ಇಂದು ಮೌಖಿಕ ಕಾವ್ಯದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಈ ವಿಷಯದ ಚರ್ಚೆ ಮಾಡುವಾಗ ನಮಗೆ ಎದುರಾಗುವುದು- ಮೌಖಿಕ ಕಾವ್ಯವು ಕವಿಯ ನಿರ್ಮಿತಿ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕಿಂತ ಅದು 'ಸಂದರ್ಭದ ಕೂಸು' ಎಂದು ಗುರುತಿಸುವುದು. ಶಿಷ್ಟಕಾವ್ಯವಾದರೆ ಅದು ಕವಿ ಎಂಬ 'ಏಕವ್ಯಕ್ತಿ ಸಂದರ್ಭದ ಕೂಸು', ಜನಪದ ಕಾವ್ಯ 'ಸಮೂಹ ಸಂದರ್ಭದ ಕೂಸು'. ಕವಿ ಇಲ್ಲಿ ಸಂದರ್ಭದ ಒಂದಂಶವಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಕಾಣುತ್ತಾನೆ.

ಶಿಷ್ಟಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಒಟ್ಟು ಕಾವ್ಯದ ನಿರ್ಮಿತಿಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ, ಅಲ್ಲಿ ಲೋಕದ ಸಂಗತಿಗಿಂತ ಕವಿಯು ವೈಯಕ್ತಿಕವಾಗಿ ಅದನ್ನು ಹೇಗೆ ಗ್ರಹಿಸಿದ್ದಾನೆ ಎಂಬ ಸಂಗತಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ, ಲೋಕದ ಛಾಪು ಕಡಿಮೆಯಾಗಿ ಕವಿಯ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಗ್ರಹಿಕೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಒಟ್ಟು ಕಾವ್ಯವೆಂಬುದು ಕವಿಯ ಗ್ರಹಿಕೆ ಮತ್ತು ಕವಿಯ ನಿರ್ಮಾಣವಾಗಿ ಕಾಣಲಾಗುತ್ತದೆ. ಜನಪದದಲ್ಲಿಯೂ ರಚಿಸುವ ಕವಿ ಒಬ್ಬನೇ ಆದರೂ ಅವನ ದೃಷ್ಟಿ ವೈಯಕ್ತಿಕವಾಗಿರದೆ, ಸಮೂಹದ ದೃಷ್ಟಿ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿರುತ್ತಾನೆ. ನಾಲ್ಕುಜನ ಏನನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವೋ ಅದನ್ನು ಆತ ಹೇಳಲು ಬಯಸುತ್ತಾನೆ. ಅವನದು ಸಮೂಹದ ಬಯಕೆಯೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಅವನದು ಸಮೂಹದ ದೃಷ್ಟಿ ಆಗಿರುವುದರಿಂದ, ಮತ್ತು ತನ್ನ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಸಮೂಹಕ್ಕೆ ಒಪ್ಪಿಸಿ ಬಿಡುವುದರಿಂದ ಅಲ್ಲಿ ಸ್ಥಳೀಯವಾಗಿ ಸಹಜವಾದ ಮಾರ್ಪಾಡುಗಳಿಗೆ ಅವಕಾಶವಿರುವುದರಿಂದ ಆತ ರಚಿಸುವ ಕಾವ್ಯ 'ಸಮೂಹ ಸಂದರ್ಭದ ಕೂಸು' ಎಂದು

ಹೇಳುತ್ತೇವೆ. ಅಂದರೆ ರಚನೆ ಹಿಂದಾಗಿ, ಕವಿಯ ಸ್ವಂತ ಬಯಕೆ ಮತ್ತು ಗ್ರಹಿಕೆಗಿಂತ ಸಮೂಹದ ಬಯಕೆ ಮತ್ತು ಗ್ರಹಿಕೆಗಳನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ಬರುವ ಕಾಳಜಿ ಅಲ್ಲಿ ಎದ್ದು ತೋರುವುದರಿಂದ ಅದು 'ಸಮೂಹ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಕಾವ್ಯ' ಎನಿಸುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಹೇಳುವಾಗಲೂ ಇಲ್ಲಿ ಕವಿ ಉಳಿಸಿ ಕೊಂಡು ಬರುವ ಈ ಸಮೂಹ ದೃಷ್ಟಿ ಪ್ರಮುಖವಾಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿಯೇ ಅನಾಮಧೇಯತೆ ಅಲ್ಲಿ ಗೋಚರಿಸುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ರಚಿಸಿದವರ ಹೆಸರು ರಚನೆಯ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಶಿಷ್ಟದಲ್ಲಿ ಇದು ಪಂಪನ ಕಾವ್ಯ, ಇದು ಕುಮಾರವ್ಯಾಸನ ಕಾವ್ಯ, ಹರಿಹರನ ಕಾವ್ಯವೆಂದು ಗುರುತಿಸುವಲ್ಲಿ ಅವರ ವೈಯಕ್ತಿಕವಾದ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಪ್ರಶ್ನೆಯೇ ಅಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಹೀಗಿದ್ದೂ ಟಿ.ಎಸ್.ಎಲಿಯಟ್ ಅವರಂತಹ ಜಗತ್ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಮೀಮಾಂಸಕರು, 'ಕವಿ ವ್ಯಕ್ತಿಯೇ ಬೇರೆ, ಲೋಕ ವ್ಯಕ್ತಿಯೇ ಬೇರೆ'; ('ಕವಿ ಪಂಪನೇ ಬೇರೆ, ವ್ಯಕ್ತಿ ಪಂಪನೇ ಬೇರೆ') ಎಂಬಂತಹ ನಿಲುವನ್ನು ತಮ್ಮ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಸಿದ್ಧಾಂತವಾದ 'ಪರಂಪರೆ ಮತ್ತು ವ್ಯಕ್ತಿ ಪ್ರತಿಭೆ' ಎಂಬ ಬರಹದಲ್ಲಿ ತಾಳುತ್ತಾರೆ. 'ಕವಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವೆಂಬುದು ಕಾವ್ಯ ನಿರ್ಮಿತಿಯ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಕೇವಲ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತದೆ' ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಅವರದಾಗಿದೆ. ಇದು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ತೊಡಕೇನೋ ಎನಿಸುತ್ತದೆ.

ಈ ಹಿಂದೆಯೇ ಹೇಳಿರುವಂತೆ ಪ್ರತಿಭಾವಂತನ ದೇಹ -ಮನಸ್ಸುಗಳು ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಅವನ ಪ್ರತಿಭೆಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಹೊಂದುತ್ತವೆ ಎಂಬುದರಲ್ಲಿ ಎರಡು ಮಾತಿಲ್ಲ. ಜೊತೆಗೆ ಕವಿಯಾದವನು ಪಡೆಯುವ ವಿದ್ಯ, ಬೆಳೆಸಿಕೊಳ್ಳುವ ರೂಢಿಗಳು ಅವನ ಪ್ರತಿಭಾಸ್ವಭಾವಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆಯೇ ಇರುತ್ತವೆ. ಅಂದರೆ ಕವಿಯು ಪಡೆಯುವ ವಿದ್ಯ ಮತ್ತು ದಿನನಿತ್ಯದ ರೂಢಿಗಳು (ಅಭ್ಯಾಸ)ಪ್ರತಿಭೆಯ ದಾಹವನ್ನು ತೀರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮತ್ತು ಬಲಗಳೇ ಆಗಿರುತ್ತವೆ. ಆತ ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಜೀವಿಸುವಾಗಲೂ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಅವನನ್ನು ಕಾಣುವ ರೀತಿ ಖಂಡಿತ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಭಿನ್ನತೆಯನ್ನು ಕವಿ ಅಥವಾ ಕಲಾವಿದ ಸಹಜವಾಗಿ ಕಾಯ್ದುಕೊಂಡು ಬರುತ್ತಾನೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಒಂದು ಸಣ್ಣ ರೋಗಕ್ಕೆ ಒಬ್ಬನಿಗೆ ಔಷಧಿ ತಿಳಿದಿದೆ ಎಂದರೆ, ಹಳ್ಳಿಯ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಅವನಿಗೆ ಅಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಗೌರವ ವಿಶೇಷವಾಗಿರು ತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಅವನ ವರ್ತನೆ ಭಿನ್ನವಾಗುತ್ತದೆ, ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನಾತ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ಬರಲು ಇಚ್ಛಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗೆಯೇ ಒಬ್ಬ ಕಲಾವಿದನ ಬಗ್ಗೆಯೂ ಸಮಾಜ ಗೌರವಭಾವನೆಯನ್ನು ತಳೆದಿರುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆಂದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ಅವನಿಗೆ ಮನುಷ್ಯನ ಸಹಜ ಗುಣಗಳು ಇರಬಾರದೆಂದಲ್ಲ, ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಖಂಡಿತವಾಗಿ ಅವನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿ ಬದಲಾವ ಣೆಗಳು ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳಲೇಬೇಕು, ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ತನ್ನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಎತ್ತರವನ್ನು ಕಾಯ್ದುಕೊಳ್ಳುವ ಎಚ್ಚರ ಕವಿ-ಕಲಾವಿದರಲ್ಲಿಬೇಕು. ಅದಿಲ್ಲವೆಂದರೆ ಆತ ತನ್ನನ್ನು ತಾನು ವಂಚಿಸಿಕೊಂಡಂತೆಯೇ.

ಪ್ರತಿಭಾವಂತನ ಹೀನಗುಣಗಳನ್ನು ಸಮಾಜ ಸಹಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು ಎಂಬುದು ಸರಿಯಾದ ಗ್ರಹಿಕೆಯಲ್ಲ. ಆತ ಎಲ್ಲರಂತೆ ರಾಗ-ದ್ವೇಷಗಳಿಗೆ ಸಹಜವಾಗಿ ಈಡಾಗುತ್ತಾನೆ, ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಕವಿ ವ್ಯಕ್ತಿ ಬೇರೆ, ಲೋಕವ್ಯಕ್ತಿ ಬೇರೆ ಎನ್ನುವಂತಹವು ಕೇವಲ ತರ್ಕದ ಮಾತುಗಳೆನಿಸುತ್ತವೆ. ಅಗಾಧ

ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿಯೂ ಲಂಪಟನಾದವನನ್ನು ಸಹಜವಾದ ರಾಗ- ದ್ವೇಷದ ವ್ಯಕ್ತಿ ಎಂದು ಸಮಾಜ ಗ್ರಹಿಸಬೇಕೆಂದು ಬಯಸುವುದು ಬೇಜವಾಬ್ದಾರಿ ಮಾತೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಂದರೆ ಆತ ಸಹಜವಾದ ತಪ್ಪುಗಳನ್ನು ಮಾಡಲೇಬಾರದೆಂದಲ್ಲ. ಸಮಾಜದ ಮರ್ಯಾದೆಗೆ ಒಳಗಾದ ವ್ಯಕ್ತಿ ಮಾಡುವ ಸಹಜ ತಪ್ಪುಗಳನ್ನು ಬಲು ಸರಸದಿಂದಲೇ ಸಹಿಸುವ ಶಕ್ತಿ ಸಮಾಜಕ್ಕೆ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಇದೆ. ಆ ತಪ್ಪುಗಳು ಸಹಜವಾಗಿರಬೇಕು, ಅಪರೂಪವಾಗಿರಬೇಕು; ಪ್ರತಿಭಾವಂತನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡ ಕುಹಕ ಗುಣಗಳಾಗಿರಬಾರದು, ಅಥವಾ ಆತ ತನ್ನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಕಡೆಗಣಿಸಿ ಖಾಯಂ ಆಗಿ ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡ, ತನ್ನ ಗೌರವವನ್ನು ತಾನೇ ಕಾಪಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಅಸಮರ್ಥ ವಾದ ವರ್ತನೆಗಳಾಗಿರಬಾರದು.

ಪ್ರತಿಭಾವಂತನ ನಡೆ-ನುಡಿ ಒಂದಾಗಿರಬೇಕು ಎಂದು ಸಮಾಜ ಬಯಸುವುದು ಸಹಜ. ಪ್ರತಿಭಾವಂತನಾಗಿಯೂ ಅದನ್ನು ಮೀರುವ ಲಂಪಟನೋ ಅಪರಾಧಿಯೋ ಆಗಿದ್ದರೆ ಸಮಾಜ ಅದನ್ನು ಸಹಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು ಎಂದು ಹೇಳುವುದು ಸಮಂಜಸವೆನಿಸಲಾರದು. ತಂದೆ ಮಾಡುವ ತಪ್ಪುಗಳನ್ನು ಮಕ್ಕಳು ಸಹಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಲ್ಲೂ ಒಂದು ಮಿತಿ ಇರುತ್ತದೆ. ತಪ್ಪುಗಳ ಮಿತಿಮೀರಿದಾಗ ತಂದೆ ಎಂಬ ಸಂಬಂಧವನ್ನೂ ಮೀರಿ ನಿಲ್ಲುವ ಸಾಮಾಜಿಕ -ನೈತಿಕ ನೀತಿವೊಂದಿದೆ. ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ಒಂದು ಸಾಮಾಜಿಕ ನೀತಿ ಇರುತ್ತದೆ. ಈ ಸಾಮಾಜಿಕ ನೀತಿಯನ್ನು ಕಡೆಗಣಿಸುವವ ಎಂತಹ ಪ್ರತಿಭಾವಂತನಾದರೂ ವೈಯಕ್ತಿಕವಾಗಿ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕವಾಗಿ ಆತನನ್ನು ಅಪಾಯಕಾರಿ ಎಂದೇ ಭಾವಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಜನಪದ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ಕವಿಯ ಮಹತ್ವವಿರುವುದು ಆತನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದೆ. ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಇಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಜನ ಸಂತ ಕವಿಗಳು ಕಾಣುತ್ತಾರೆ. ತತ್ತ್ವಪದ ಕಾರರನ್ನು, ಸೂಫಿಸಂತರನ್ನು ಈ ಮಾತಿಗೆ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ. ಜನಪದ ಕವಿಯೊಬ್ಬನಿಗೆ ಸಮಾಜ ಕೊಡುವ ಮರ್ಯಾದೆ ದೊಡ್ಡದಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನಾತ ಉಳಿಸಿ ಕೊಂಡುಹೋಗಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆತನಿಗೆ ಕಾವ್ಯ ಕಟ್ಟುವುದು ಎಷ್ಟು ಮಹತ್ವದ್ದೋ ಅಷ್ಟೇ ಮಹತ್ವದ್ದು ತನ್ನ ಮರ್ಯಾದೆಯನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ಹೋಗುವುದು. ಆತನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದಿಂದಾಗಿ ಕಾವ್ಯ, ಕಾವ್ಯದಿಂದಾಗಿ ಆತನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಸಾಮಾಜಿಕ ಮರ್ಯಾದೆಗೆ ಗುರಿಯಾಗುತ್ತಿರುತ್ತವೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ಮಹಾಗಾಂವದ ಮೀರಾಸಾಬ, ಸಾವಳಗಿಯ ಮಹಮ್ಮದಸಾಬ, ಕಡಕೋಳದ ಮಡಿವಾಳಪ್ಪ , ಸಿರಗಾಪುರ ಬಂಡೆಪ್ಪ ಹೀಗೆ ಸಾಲ್ಗಿಡಿದು ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಕೊಡುತ್ತ ಹೋಗಬಹುದು. ಮರ್ಯಾದೆಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಜೀವಿಸುವ ಕವಿಗಳು ಜನಪದದಲ್ಲಿ ಕಡಿಮೆ; ಇಲ್ಲವೆನ್ನುವುದೇ ಹೆಚ್ಚು ಸರಿ ಎನಿಸುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಜನಪದರು ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಹೀನನನ್ನು ಮರ್ಯಾದೆಯಿಂದ ಕಾಣಲಾರರು. ಶಿಷ್ಟಲೋಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಭಾವಂತರು ಆಗಾಗ ತಮ್ಮ ಲಂಪಟತನ, ಮೋಸ, ವಂಚನೆಗಳಿಂದ ಪ್ರಸಿದ್ಧರಾಗಿರುತ್ತಾರೆ. ಅಂಥವರ ಕಾವ್ಯ-ಕೃತಿಗಳು ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಯಾವ ಕಿಮ್ಮತ್ತನ್ನೂ ಪಡೆದಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಒತ್ತಾಯಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಹಾಗೆ ಕಾಣುವಂತೆ ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಿದ್ದರೂ ಅದು ಕೇವಲ ತಾತ್ಕಾಲಿಕ ಮಾತ್ರ.

ನಡೆ-ನುಡಿಗಳ ಬಗೆಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಚರ್ಚೆ ಮಾಡಿದವರು ವಚನಕಾರರು. ನಡೆ-ನುಡಿ ಒಂದಾದವನು ಮಾತ್ರ ಶರಣ (ಕವಿ) ಎನ್ನುವುದು ಅವರ ಭಾವನೆ. ಶರಣನೇ ಇಲ್ಲಿ ವಚನಗಳನ್ನು ಅರ್ಥಾತ್ ಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ಬರೆದ ಕವಿ. 'ಶರಣನ ನುಡಿಯೆಂತೋ ನಡೆ ಹಾಗೆ, ಅವನ ನಡೆಯೆಂತೋ ನುಡಿ ಹಾಗೆ' ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ ಬಸವಣ್ಣನವರು.

ನುಡಿದರೆ ಮುತ್ತಿನ ಹಾರದಂತಿರಬೇಕು
ನುಡಿದರೆ ಮಾಣಿಕ್ಯದ ದೀಪ್ತಿಯಂತಿರಬೇಕು
ನುಡಿದರೆ ಸ್ಫಟಿಕದ ಸಲಾಕೆಯಂತಿರಬೇಕು
ನುಡಿದರೆ ಲಿಂಗ ಮೆಚ್ಚಿ ಅಹುದಹುದೆನಬೇಕು
ನುಡಿಯೊಳಗಾಗಿ ನಡೆಯದಿದ್ದಡೆ
ಕೂಡಲಸಂಗಮದೇವನೆಂತೊಲಿವನಯ್ಯಾ।೮೦೩।

ಶರಣನ 'ನುಡಿಚೆನ್ನ, ಅವನ ನಡೆ ಚೆನ್ನ' (೭೯೫).

'ನುಡಿದಂತೆ ನಡೆಯದಿದ್ದಡೆ
ಕೂಡಲಸಂಗಯ್ಯ ಮೆಚ್ಚ ಕಾಣರಯ್ಯಾ' (೪೧೮)

'ಭಕ್ತಿ ಸುಭಾಷೆಯ ನುಡಿಯ ನುಡಿವೆ, ನುಡಿದಂತೆ ನಡೆವೆ,
ನಡೆಯೊಳಗೆ ನುಡಿಯ ಪೂರೈಸುವೆ (೪೪೧)

'ನುಡಿಯಲ್ಲಿ ಎಚ್ಚತ್ತು ನಡೆಯಲ್ಲಿ ತಪ್ಪಿದಡೆ
ಹಿಡಿದಿರ್ದ ಲಿಂಗವು ಘಟಸರ್ಪನಯ್ಯಾ' (೬೪೬)

'ನಡೆದು ತಪ್ಪುವನೆ ಶರಣನು? ನುಡಿದು ಹುಸಿವನೆ ಶರಣನು?'(೬೭೪)

'ಈ ನುಡಿದ ನುಡಿಯೊಳಗೆ ಎಳ್ಳ ಮೊನೆಯಷ್ಟು ಸಂದೇಹವುಳ್ಳಡೆ
ಹಲುದೋರೆ ಮೂಗ ಕೊಯಿ, ಕೂಡಲಸಂಗಮದೇವಾ '(೭೧೧)

ಹಿಗೆ ನಡೆ-ನುಡಿ ಒಂದಾಗಿರುವುದು ಕವಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಅನಿವಾರ್ಯ ಗುಣ. ಸಮಾಜಕ್ಕೆ ಏನಾದರೂ ಕೊಡುವವನು, ಸಮಾಜ ಬಯಸುವಂತಿರಬೇಕು. ಧರ್ಮೋಪದೇಶ ಮಾಡುವವನು ಸನ್ಯಾಸ ಸ್ವೀಕರಿಸಿ ಕಾವಿ ತೊಡುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯ. ಧರ್ಮದಿಂದ ನಡೆಯುವುದು ಅವನ ಕರ್ತವ್ಯ. ಹೀಗಾದರೆ ಅವನ ಉಪದೇಶ ಸಮಾಜಕ್ಕೆ ನಾಟುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಪ್ರತಿಭಾವಂತನಾದ ಕವಿ (ಕಲಾವಿದ) ಕನಿಷ್ಟ ಸಾಮಾಜಿಕ ನೀತಿಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸು ವುದು ಅನಿವಾರ್ಯ. ಅದು ಅವನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಥಾಳವಾಗಿ ಬೆಳಗಿಸುತ್ತದೆ. ಹೇಗೆ ಪ್ರತಿಭಾವಂತನಲ್ಲದವನ ಕಾವ್ಯ ದೋಷಯುಕ್ತವಾಗಿ ನಿರ್ಮಾಣವಾಗುತ್ತದೋ ಹೇಗೆ ಅತ್ಯಲ್ಪ ಊನವು ಶರೀರದ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಇಡಿಯಾಗಿ ಹಾಳುಗೆಡುವುದೆಂದು ಶಾಸ್ತ್ರಕಾರರು ಬಗೆಯುವರೋ ಹಾಗೇ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಹೀನನ ಕಾವ್ಯವು ಸಮಾಜದಿಂದ ನಿರಾಕರಣೆಗೆ ಒಳಗಾಗುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಇಂಥವನಿಂದ ಮಹತ್ತಾದುದನ್ನು ಕೊಡಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದೂ ಇಲ್ಲ.

ಕವಿ ಬದುಕಿದ್ದಾಗ ಅಥವಾ ಬರೆದಿಟ್ಟ ಅವನ ಕೆಲ ಜೀವನದ ವಿವರಗಳಿಂದ ಸ್ವಲ್ಪ ಅನುಕೂಲವಾದರೂ ಅದರಿಂದ ಮುಂದೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಉಪಯೋಗವಾಗಲಿಕ್ಕಿಲ್ಲ ಎಂಬ ತರ್ಕವೂ

ನಮ್ಮ ಮುಂದೆ ಬರುವುದು ಸಾಮಾನ್ಯ. ಆದರೆ ಅವನ ಭೌತಿಕ ಶರೀರ ನಾಶವಾದರೂ ಅವನು ಸೃಜಿಸಿದ, ಆತನದೇ ಭಾವ ಮತ್ತು ಬೌದ್ಧಿಕ ವಂಶದ ಕುಡಿಯಾದ (ಕೂಸಾದ) ಕಾವ್ಯ ಅವನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಮುದ್ರೆಯೊತ್ತಿಕೊಂಡೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಕೀಳುಗುಣದ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಸಮಾಜವು ತನ್ನ ಶಾಶ್ವತವಾದ ಕೊಡುಗೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾನ ಕೊಡುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಹೀಗಾಗಿ ಕಾವ್ಯವೆನ್ನುವುದು ಎಲಿಯಟ್ ಮಹಾಶಯ ಹೇಳುವಂತೆ ಕವಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದಿಂದ ಜಾರಿಬೀಳುವ ವಸ್ತುವಲ್ಲ, ಅದು ಅವನ ಅನುಭವದ -ಜ್ಞಾನದ-ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಕೂಸಾಗಿಯೇ ಇದ್ದು ಕವಿಯ ಬುದ್ಧಿ-ಭಾವಗಳ ವಂಶವಾಹಿನಿಯನ್ನು ಮುಂದುವರೆಸುವ ಮಹತ್ವದ ಧಾರೆಯೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಉತ್ತಮ ಕವಿಯ ಕಾವ್ಯ ಅವನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದೊಂದಿಗೆ ಬೆಳಗಿದಾಗ ಖಂಡಿತ ಅದು ಶಾಶ್ವತವಾದ ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ಸಾರುತ್ತದೆ, ಮೌಲಿಕವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅದು ಎಂತಹ ಕಾವ್ಯವಾಗಿರುತ್ತದೆ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಬಸವಣ್ಣನವರ ಈ ವಚನ ನಮಗೆ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ.

ಕೆರೆ ಹಳ್ಳ ಬಾವಿಗಳು ಮೈದೆಗೆದಡೆ
ಗುಳ್ಳೆ ಗೊರಚೆ ಚಿಪ್ಪುಗಳು ಕಾಣಬಹುದು
ವಾರಿಧಿ ಮೈದೆಗೆದಡೆ ರತ್ನಂಗಳ ಕಾಣಬಹುದು
ನಮ್ಮ ಕೂಡಲ ಸಂಗನ ಶರಣರು ಮನದೆರೆದು ಮಾತನಾಡಿದಡೆ
ಲಿಂಗವ ಕಾಣಬಹುದು **।೮೬೨।**

ಅವರವರ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದಂತೆ ಅವರ ಕಾವ್ಯ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಈ ವಚನ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿದೆ. ಇದೆಲ್ಲ ಆಯಾ ಕವಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನವಲಂಬಿಸಿರುವ ಗುಟ್ಟು.

*

ಜನಪದ ಲೋಕದಲ್ಲೂ ಕುಕವಿಗಳ ನಿಂದೆ ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಮಾತನ್ನು ಹಿಂದೆಯೇ ಹೇಳಿದೆ. ಜನಪದರು ಕವಿಯ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನನುಸರಿಸಿ ವರಕವಿ ಮತ್ತು ನರಕವಿ (ಕುಕವಿ) ಎಂದು ಇಬ್ಬಗೆಯ ಕವಿಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ. 'ಕವಿತಾಶಕ್ತಿ'ಯನ್ನು ದೇವರ ದೇಣಿಗೆ (ವರ)ಎಂದು ನಂಬುತ್ತಾರೆ. ಒಳ್ಳೆಯ ಪ್ರತಿಭಾನ್ವಿತ ಕವಿಗೆ ದೇವರೇ ವರರೂಪವಾಗಿ 'ಕವಿತಾಶಕ್ತಿ' ಕೊಟ್ಟನೆಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ಕಾರಣಗಳಿಂದಲೇ 'ವರಕವಿ' ಎಂಬ ಹೆಸರು ವಾಡಿಕೆಗೆ ಬಂದಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಸಬಲವಾದ ಕಾರಣವೆಂದರೆ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ಜನಪದ ಕವಿ ಒಂದು ದೈವದ ಆರಾಧಕನಾಗಿ ಇದ್ದು ಆ ದೈವದ ಅನುಗ್ರಹದ ಬಲದಿಂದಲೇ ತಾನು ಹಾಡು ರಚಿಸುತ್ತಿರುವುದಾಗಿ, ಹಾಡುತ್ತಿರುವುದಾಗಿ ಹೇಳಿಕೊಂಡಿರುವುದು.[೧] ಇನ್ನೂ ಕೆಲವು ಕಡೆ ಆ ದೈವವೇ ತನ್ನ ನಾಲಿಗೆಯಿಂದ ಹಾಡು ನುಡಿಸುತ್ತಿದೆ-ನುಡಿಯುತ್ತಿದೆ ಎಂಬ ಭಾವವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿರುವುದು ಗಮನಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಈ ಎಲ್ಲ ಮಾತುಗಳಿಂದ 'ವರಕವಿ'ಯ ಲಕ್ಷಣ

೧. ದೈವವೇ ತನಗೆ ವರರೂಪವಾಗಿ 'ಕವಿತಾಶಕ್ತಿ' ಒದಗಿಸಿತೆಂಬ ಮುಂತಾದ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವ ಕೆಲವು ನುಡಿಗಳನ್ನು 'ಕಾವ್ಯದ ಕಾರಣ' ಎಂಬ ಪ್ರಕರಣದಲ್ಲಿ ಕೊಡಲಾಗಿದೆ. ಕೆಲವು ಕವಿಗಳು ತಮ್ಮ ಗುರುವಿನ ಬಲದಿಂದ, ಆಶೀರ್ವಾದದಿಂದ ತನ್ನಲ್ಲಿ ಕವಿತಾಶಕ್ತಿ ಒಡಮೂಡಿ ಬಂದಿತೆಂದು ನಂಬುವುದೂ ಗಮನಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತದೆ.

ಗಳನ್ನು ಊಹಿಸಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ; ಅವನೊಬ್ಬ ಒಳ್ಳೆಯ ಸಚ್ಚಾರಿತ್ರ್ಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವುಳ್ಳವನಾಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಕಾವ್ಯ ಸಹಜವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಸುಮಧುರವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಪ್ರತಿಭಾಪೂರ್ಣವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಹೀಗಿರುವುದರಿಂದ ಅವನ ಕವಿತ್ವದ ಓಘಕ್ಕೆ ಜನಪದರು ಮನಸೋಲುತ್ತಾರೆ. ಅದೋಷ ಕವಿ ಎಂದು ಬಗೆಯುತ್ತಾರೆ. ಸುಸ್ವರವುಳ್ಳ ಕಂಠವೂ ವರಕವಿಯ ಲಕ್ಷಣಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಾಗಿ ಸೇರುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯವನ್ನು 'ಶುದ್ಧವಾಗಿ' ಬರೆಯಬೇಕು ಎಂಬುದು ಜನಪದರ ನಿಲುವು. ಬಹುಶಃ ಈ ಮಾತು 'ಮಡಿಯಿಂದ' [೨] ಎಂಬ ಅರ್ಥದೊಂದಿಗೆ 'ಆತ್ಮಶುದ್ಧಿ'ಯಿಂದ ಎಂಬ ಅರ್ಥವನ್ನೂ ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿಯೂ ಒಂದು ಸಚ್ಚಾರಿತ್ರ್ಯವುಳ್ಳ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನೇ ಅವರು ಬಗೆಯುತ್ತಿರುವರೆಂಬ ಮಾತು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ.

ಒಬ್ಬ ಸಾಧಾರಣ ಕೃತಿಕಾರ, ಪ್ರಯತ್ನಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಕಾವ್ಯ ರಚಿಸುವವನನ್ನು 'ನರಕವಿ' ಅಥವಾ 'ಕುಕವಿ' ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಈ ಕವಿ ತನ್ನಲ್ಲಿ ಅಷ್ಟೇನೂ ಪ್ರತಿಭೆಯಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಪಕ್ವವಾಗಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಪ್ರಯತ್ನಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಏನೆಲ್ಲ ಸಾಧಿಸಬೇಕೆಂದು ಹೊರಡುತ್ತಾನೆ. ತನ್ನ ಒಣ ಪಾಂಡಿತ್ಯವನ್ನು ಶುಷ್ಕವಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸತೊಡಗುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಕಾವ್ಯ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಸೋಲುತ್ತಾನೆ, ಎಡುವುತ್ತಾನೆ, ನಗೆಗೀಡಾಗುತ್ತಾನೆ. ಈ ಸೋಲಿನ ಅವಮಾನದಿಂದ ಅವನಲ್ಲಿ ಮಾತ್ಸರ್ಯದ ಭಾವನೆ ಅಂಕುರಿಸುತ್ತದೆ. ಪರನಿಂದೆಗೆ ತೊಡಗಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಎಲ್ಲ ಕಾರಣಗಳಿಂದ ಅವನು 'ನರಕವಿ' ಅಥವಾ 'ಕುಕವಿ' ಎಂಬ ಅಭಿದಾನಕ್ಕೆ ಪಾತ್ರನಾಗುತ್ತಾನೆ. ದುರಂತ ನಾಯಕನಂತೆ ಮೊಂಡನಾಗಿ ಮೆರೆಯುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗೆ ವರಕವಿ ದೋಷರಹಿತನಾಗಿ, ನರಕವಿ ದೋಷಯುಕ್ತನಾಗಿ ತೋರುತ್ತಾನೆ. ಆದಕ್ಕಾಗಿ ಜನಪದರು ಕವಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ, ವಸ್ತುವಿನ ಆಯ್ಕೆ ಇವುಗಳಿಂದ ಮೊದಲ್ಗೊಂಡು ಬರವಣಿಗೆಯ ಓಘದವರೆಗೆ ವರಕವಿಯನ್ನು ಮೆಚ್ಚುವುದು ಸಹಜವೆನಿಸುತ್ತದೆ.

'ಕವಿ–ಕಾವ್ಯ'ದಲ್ಲಿ 'ದೋಷ–ಅದೋಷ'ಗಳನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವ ಜನಪದರ ನಿಲುವಿನ ಬಗೆಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಒಂದೆರಡು ಮಾತುಗಳನ್ನು ಹೇಳಬೇಕೆನಿಸುತ್ತದೆ. ದೋಷಾದೋಷ ನಿರ್ಣಯಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಈ ಮಾತು ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸಾಕಾರರೂ ಒಪ್ಪಿರುತ್ತಾರೆ. ಗುಣ–ದೋಷಗಳು ತೀರ ನಿಕಟ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಹೊಂದಿರುವುದರಿಂದ, ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಮತ್ತೊಂದನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳುವುದು ಅಸಾಧ್ಯವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ''ಭರತನು ದೋಷ ವಿಪರ್ಯವೇ ಗುಣವೆಂದು ಹೇಳಿದರೆ, ಗುಣ ವಿಪರ್ಯವೇ ದೋಷವೆಂದು ವಾಮನನು ಸೂತ್ರ ಬರೆಯುತ್ತಾನೆ. ಆದುದರಿಂದ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಗುಣ–ದೋಷಗಳ ಖಚಿತ ಜ್ಞಾನಕ್ಕೆ ಎರಡನ್ನೂ ಕೂಡಿಸಿಯೇ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.''[೩] ಹೀಗಿರುವುದರಿಂದ ಜನಪದದಲ್ಲಿ, ಕವಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದಿಂದ ಮೊದಲ್ಗೊಂಡು,

---

೨. ಕುಮಾರವ್ಯಾಸನ ಬಗ್ಗೆ ಪ್ರಚಲಿತವಿರುವ ಒಂದು ಸಂಗತಿ: ಆತ ನಾರಾಯಣಪ್ಪನ ಗುಡಿಯಲ್ಲಿ ಹಸಿ ಮೈಯಿಂದಲೇ ಕಾವ್ಯ ಬರೆಯಲು ಕುಳಿತುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದನು. ಮೈಮೇಲಿನ ಒದ್ದೆ ಬಟ್ಟೆ ಆರುತ್ತ ಬಂದಂತೆ ಕಾವ್ಯದ ಬರವಣಿಗೆಯನ್ನು ನಿಲ್ಲಿಸುತ್ತಿದ್ದನು.

೩. ಡಾ। ಕೆ. ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ, ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ – ತತ್ತ್ವ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗ, ಪು.೨೨, ಬೆಂ.ವಿ.ವಿ.೧೯೭೧.

ಕಾವ್ಯದ ಅಂಗ ಅಂಗಗಳಲ್ಲೂ ದೋಷ-ಅದೋಷಗಳನ್ನು ಕಾಣುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯಿರುವುದು ಸಮಂಜಸವಾದುದೆಂದೇ ಹೇಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಈ ವಿಷಯದ ಬಗ್ಗೆ ಲಬ್ಧವಾಗುವ ಒಂದೆರಡು ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಕೊಡಲಾಗಿದೆ. ಅವನ್ನು ಅವಲೋಕಿಸಿದರೆ ಸುಮಾರಾಗಿ ಕವಿ-ಕಾವ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ದೋಷ-ಅದೋಷಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಜನಪದ ಕವಿಗಳ ಗ್ರಹಿಕೆ ಏನೆಂಬುದರ ಕಲ್ಪನೆ ಅಲ್ಪಮಟ್ಟಿಗಾದರೂ ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಕುಕವಿ ನಿಂದೆ

ಅರ್ಥ ತಿಳಿಯದ ಅನುಭಾವ ಕಲಿತ
ಅಳತಿಗೆಟ್ಟ ನಿಂತ ನಾಡಾಗ
ಮಂಗ್ಯಾನ ಕೈಯಾಗ ಮಾಣಿಕ ಕೊಟ್ಟರ
ಹಲ್ಲಾಗ ಹಾಕಿ ಕಡದ ಒಗದ್ಹಂಗ ।ಪಲ್ಲ

ಶ್ಯಾಣ್ಯಾ ಅಂತ ಇವಗ್ಯಾಂಗ ಅನ್ನಬೇಕ
ಏನ ಗುಣಾ ಕಂಡ ಇವರಲ್ಲಿ
ಗಾಯನದಲ್ಲಿ ನಾರದ ಅಂದೇನ
ಗಾರ್ದಭ ರಾಗ ಇವರ ಬಳಿಯಲ್ಲಿ।೧।

ವಿದ್ಯಯಲ್ಲಿ ಗಣಪತಿ ಅಂದೇನ
ಓಂ ನಮ ಅಂಕಿ ಕಲತಿಲ್ಲ ಜಲ್ಮದಲ್ಲಿ
ನೀತಿಯಲ್ಲಿ ನಿನಗ ವಿದುರ ಅಂದೇನ
ಚೇಗಳ ತಪ್ಪಿಲ್ಲ ಬಾಯಲ್ಲಿ।೨।

ಪರಾಕ್ರಮದ ಪ್ರತಿ ಪಾರ್ಥ ಅಂದೇನ
ನಾಡ ಹೇಡಿ ನೀನು ಸರ್ವರಲ್ಲಿ।
ದಾನದಲ್ಲಿ ಬಲಿಚಕ್ರಿ ಅಂದೇನ
ಹೆಣದ ಬೆಣ್ಣಿಯ ತಿನ್ನುವ ಚಾಲಿ।೩।

ಶಾಂತಿಯಲ್ಲಿ ವಸಿಷ್ಠ ಅಂದೇನ
ಜಗಳ ತಗೀತಿ ಕುಂತ ನಿಂತಲ್ಲಿ।
ಸತ್ಯದಲ್ಲಿ ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರ ಅಂದೇನ
ಮಾತಿನೊಳಗ ಮಾತಿಲ್ಲ ಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ।೪।

ಕವಿತ್ವದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿವ್ಯಾಸ ಅಂದೇನ
ದನಾ ಕಾಯವರಷ್ಟ ಇಲ್ಲ ಬೆಲಿ।
ಸ್ವರದ ಒಳಗ ಕೋಕಿಲಾ ಅಂದೇನ
ಶ್ವಾನನ್ಹಂಗ ಬೊಗಳತಿ ಸಭೆಯಲ್ಲಿ।೫।

ರೂಪದಲ್ಲಿ ಮನ್ಮಥಾ ಅಂದೇನ
ಮಾರಿ ಸುದ್ದ ಕ್ವಾಡಗನ್ಹಾಂಗ।
ಮಂಗ್ಯಾನ ಕೈಯಾಗ ಮಾಣಿಕ ಕೊಟ್ಟರ
ಹಲ್ಲಾಗ ಹಾಕಿ ಕಡದ ಒಗದ್ಹಾಂಗ। ಚೌಕ ೧।

ಸಂಪತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಕುಬೇರ ಅಂದೇನ
ಮದ್ಯಾಹ್ನದಾಗ ಇಲ್ಲ ಬೀಸುದಕ
ಭಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಹ್ಲಾದ ಅಂದೇನ
ಮನಸ ಸ್ಥಿರಾ ಇಲ್ಲ ಕ್ಷಣತನಕ।೧।

ಬಳಗದಲ್ಲಿ ರಾವಣ ಅಂದೇನ
ಗೂಗಿಯಂತಾಂವ ನಿನಗಿಲ್ಲ ದಿಕ್ಕ।
ಬುದ್ಧಿಯಲ್ಲಿ ಬೃಹಸ್ಪತಿ ಅಂದೇನ
ಪುಂಡ ಕೆಂಚ ನೀ ಲೋಕಕ್ಕ।೨।

ಭೋಗದಲ್ಲಿ ದೇವೇಂದ್ರ ಅಂದೇನ
ಹುಟ್ಟ ಷಂಡ ನೀ ನಪುಂಸಕ
ತೇಜದಲ್ಲಿ ನಿನಗ ಸೂರ್ಯ ಅಂದೇನ
ರೊಟ್ಟಿ ಹಂಚಿನ್ಹಾಂಗ ನಿನ್ನ ಮುಖಾ।೩।

ಪಂಥದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿ ಭೀಷ್ಮ ಅಂದೇನ
ಮುಕಳಿ ತಿರವಿ ಹೋಗಂವ ಹಿಂದಕ।
ಏಕ ಪತ್ನಿ ರಾಮಚಂದ್ರ ಅಂದೇನ
ನಾಡ ಕಸಬಿ ನೀ ರಾಜೇಕ।೪।

ಮುತ್ತ ತಿನ್ನುವ ರಾಜಹಂಸ ಅಂದೇನ
ಇಬ್ಬಾ ಭಕ್ಷಣ ಮಾಡುವ ಕಾಕ
ಕೋಪದಲ್ಲಿ ವಿಶ್ವಾಮಿತ್ರ ಅಂದೇನ
ಭಾಳ ಮಳ್ಳ ನೀ ಕೆಲಸಕ।೫।

ಶಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಮಾರುತಿ ಅಂದೇನ
ಕಾಣತಿ ಇಳಿತದ ಮುದುಕನ್ಹಾಂಗ
ಮಂಗ್ಯಾನ ಕೈಯಾಗ ಮಾಣಿಕ ಕೊಟ್ಟರ
ಹಲ್ಲಾಗ ಹಾಕಿ ಕಡದ ಒಗದ್ಹಾಂಗ। ೨ ನೇ ಚೌಕ।

ಲಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ವಿಕ್ರಮ ಅಂದೇನ
ಹಂದಿ ಹಾಂಗ ನೀ ರೂಪದಲ್ಲಿ।
ಗೌತಮ ಋಷಿ ಹಾಂಗ ಯೋಗಿ ಅಂದೇನ
ಕಾಗಿ ಹಾಂಗ ನೀ ಗುಣದಲ್ಲಿ।೧।

ಪಡದ ಒಳಗ ನೀ ಪಡಗಾರ ಅಂದೇನ
ಗಡಿಗೆ ತೊಳ್ಯಾವ ಅಡಗಿ ಮನಿಯಲ್ಲಿ।
ಗುರುತ್ವದಲ್ಲಿ ದ್ರೋಣಚಾರಿ ಅಂದೇನ
ಮುಕಳಿ ತೊಕ್ಕೊಂಡಿಲ್ಲ ಜಲ್ಮದಲ್ಲಿ।೨।

ಉಗ್ರದಲ್ಲಿ ವೀರಭದ್ರ ಅಂದೇನ
ಹೆಣದ ಹಂಗ ನಿಂತದಿ ಸಭೆಯಲ್ಲಿ।
ಧೈರ್ಯದಲ್ಲಿ ನಳರಾಜ ಅಂದೇನ
ಗಂಡಿಗ್ಯಾರಂಗ ಕೈಯ ತಿರವುತಲಿ।೩।

ಜಾತಿಯಲ್ಲಿ ನಿನಗ ಸುಜಾತ ಅಂದೇನ
ಮುಸರಿ ಗಂಜಿ ತಿನ್ನುವ ಚಾಲಿ।
ಲಂಕಾ ಜಿಗಿಯುವ ಹನುಮ ಅಂದೇನ
ಉಚ್ಚಿ ಜಗ್ಯಾಂವ ನೀ ನಿಂತಲ್ಲಿ।೪।

ನಿನ್ನ ವಾಚಾ ಶುದ್ಧ ಅಂದೇನ
ಹೊಲೇರ ಹಂತಾ ಭಾಷೆ ನಿನ್ನಲ್ಲಿ।
ಬಾಲಗೋಪಾಳನ ಜೋಡಿ ಆಗುದಕ
ಸತ್ತ ಹುಟ್ಟಿಬಾ ನೀ ಇನ್ನ ಮ್ಯಾಲಿ।೫।

ಬಾಲಗೋಪಾಳನ ಜೋಡಿ ಆಗುದಕ
ಸತ್ತ ಹುಟ್ಟಿ ಬಾ ನೀ ಇನ್ನ ಮ್ಯಾಲಿ।
ಮಂಗ್ಯಾನ ಕೈಯಾಗ ಮಾಣಿಕ ಕೊಟ್ಟರ
ಹಲ್ಲಾಗ ಹಾಕಿ ಕಡದ ವಗದ್ಹಂಗ। ೩ನೇ ಚೌಕಿ

(ಬಾಳಗೋಪಾಲನ ಲಾವಣಿಗಳು, ಪು.೧೨೯-೧೩೦)

★

ಅಪಸ್ವರ ಗಾಯಕ

ನೀವು ಪಂಚ ಮುಖದ ಪರಮಾತ್ಮ ದೈವ ದೇವರ।
ಕುಂತಿರಿ ಹಿರಿಯರ।
ನನ್ನ ಮಾತ ಲಾಲಿಸಿ ಒರಿಗಿ ಹಚ್ಚರಿ ಪೂರಾ।

ಗಾಯನ ಮಾಡೂದು ಸುಲಭ ಅಲ್ಲ ಶಾಹೀರಾ।
ಕೇಳ್ರಿ ಬಲ್ಲವರಾ।
ಈ ಉದ್ಯೋಗದೊಳಗ ಸೋತಿದಾರ ಬಹು ಜನರಾ।।

ಬರಿ ಮೊಟ್ಟಕವಿ ನೀವು ಕಟ್ಟಿ
ಒಯ್ದೇನು ಒಲಿಯಾಗ ಸುಟ್ಟಿ

ಮುಂಚೆ ತಾಳಸ್ವರ ಇಲ್ಲ ಗಟ್ಟಿ
ಅಪಸ್ವರ ಗಾಯನ ಮಾಡಿ ಹಾಡಿ ಹಸಗೆಟ್ಟಿ॥

ಕವಿ ಸುಳ್ಳ ಮಾಡಿಲ್ಲ ನಾ ಹುಟ್ಟಿ
ಖರೇ ಖರೇ ಶಾಸ್ತ್ರಕ ಮುಟ್ಟಿ
ಬಲ್ಲವರಿಗಿ ತಿಳಿದಿತ ತಿಗಟಿ
ಹುಸಿ ಹಾಡಂವ ಅಲ್ಲ ಗುರಿ ಒಗ್ಯಾಂವ ನಿರತಿಟ್ಟು ಸೂಟಿ ॥

ನಿಮಗ ತಿಳಿಯದಿದ್ದರ ತಿಳಿಸಿ ಹೇಳ್ತಿನಿ ವಿಚಾರ।
ಆಗಿರೆ ಹುಸಿಯಾರ।
ನನ ಮಾತ ಲಾಲಿಸಿ ಒರಿಗಿ ಹಚ್ಚಿರಿ ಪೂರಾ। ೧ನೇ ಚೌಕ।

ಸುಳ್ಳಂದ್ರ ಇದಕ ನಿಮಗ ಹೇಳತೀನಿ ದೃಷ್ಟಾಂತ।
ಸಭಾದಾಗ ನಿಂತ।
ನಿಮ್ಮಂಥ ಪ್ರಾಣಿ ಒಬ್ಬ ಅಪಸ್ವರ ಗಾಯನ ಕಲಿತ।

ಒಂದು ತುಂತುನಿ ಮಾಡಿ ಹಗಲಿರುಳ ಹಾಡಂವ ಯಾವತ್ತ
ಸ್ವರಯಿಲ್ಲ ಗೊತ್ತ।
ನಾ ಶಾಣ್ಯಾ ಅಂತ ತನ್ನ ಮನಸಿನೊಳಗ ಮದಮತ್ತ।

ಸೊಲ್ಲಾಪುರಕ ಹೋಗಿ ಗಾಯನ ಮಾಡಬೇಕಂತ।
ತೆಗೆದ ಒಂದು ಬೇತ।
ತುಂತೂನಿ ತಗೊಂಡು ಬಿಸಲಾಗ ಹೊಂಟ ನಡಕೋತ।

ಆತ ಹೋಗುವ ದಾರಿ ಮ್ಯಾಲ ಕಂಚಾಳ ಮರ ಒಂದಿತ್ತ
ತಂಪು ಭಾಳ ಶಿಸ್ತ।
ಆ ಗಿಡದ ಕೆಳಗೆ ಕುಳಿತಿದ್ದ ಸ್ವಲ್ಪ ವಿಶ್ರಾಂತ।

ಶಿವ ಶಿವ ಮಾಡಿದಾನ ಸ್ಮರಣಿ
ಗಾಯನ ಮಾಡುವ ಯೋಚನಿ
ತಂಬೂರಿಯಂತೆ ತುಂತೂನಿ
ಅಪಸ್ವರ ತಾಳ ಬಿಟ್ಟು ಸುರುವ ಮಾಡಿದ ಗಾಯನಿ।

ಅಲ್ಲಿ ಬ್ರಹ್ಮರಾಕ್ಷಸದ ಮನಿ
ಗಿಡದಲ್ಲಿ ಆದರ ಸಂಪಾದನಿ
ಕೇಳಿ ಒದರಿ ಮಾಡಿತೋ ಧನಿ
ನಿನ್ನ ಗಾಯನ ಕೇಳಿ ನನಗೆದ್ದಾದ ತಲಿಬ್ಯಾನಿ ॥

ಬ್ಯಾಡಂದ್ರ ಕೇಳವೊಲ್ಲಿ ಕರುಣಿ
ಹಟಬಿದ್ದು ಒದರತಾನ ಧರಣಿ
ರಾಕ್ಷಿ ತಿಳಿದ ಕಾಳ ಬಂತು ಸನೀ
ಬೇಡಿದ್ದು ಕೊಡತಿನೀ ಬಂದ ಮಾಡೋ ಗಾಯನೀ।

ನನ್ನ ಹತ್ತರಿಲ್ಲ ಈಗ ತ್ರಾಣಿ
ಕೊಡಲಾಕ ದುಡ್ಡ ದುಗ್ಗಾಣಿ
ಸಾವುಕಾರನ ಹೆಣ್ತಿ ಭವಾನಿ
ಹೋಗಿ ಬಡಕೋತಿನಿ ಬಂದು ಬಿಡಿಸೊ ಆಗಿ ಸುಜ್ಞಾನಿ ॥

ಬಲ್ಲವರು ಬರಲಿ ಸುಜ್ಞಾನೀ
ಅವರೀಗಿ ಹೋಗುದಿಲ್ಲ ಆಣಿ
ನೀ ಬಿಡಿಸು ಬಂದು ಬಡಪ್ರಾಣಿ
ನಾ ಹೋದ ಬಳಿಕ ನೂರಾರು ಪಡಕೋ ನೀ ಸುಗುಣಿ ॥

ಇನ್ನು ಸಾಕು ಮಾಡೊ ಮಹಾರಾಯ ಕೇಳೋ ಕವಿಸೂರ।
ಆಯಿತೋ ಬ್ಯಾಸರ।
ನನ ಮಾತು ಲಾಲಿಸಿ ಒರಗಿ ಹಚ್ಚರೀ ಪೂರಾ ॥ ೨ನೇ ಚೌಕ।

ಆ ರಾಕ್ಷಿ ಮಾತ ಕೇಳಿ ಗಾಯನ ಮಾಡೂದು ಮರತಾ।
ಖುಷಿ ಆಗಿ ಕುಂತಾ।
ಕಾಳ ರಾಕ್ಷಿ ಹೋಯಿತು ಸಾವುಕಾರನ ಮನಿ ಹುಡುಕುತ॥

ಸಾವುಕಾರನ ಹೆಣತಿಗಿ ದೆವ್ವ ಆಗಿ ಬಡಕೋತ।
ವಚನಕಾಗಿ ಶರತ।
ಕೂದಲ ಬಿಡಿಸಿ ಕಂಡಂಗ ಕುಣಿಸುತ್ತ ನಿಂತಿತ್ತ ॥

ಸಾವುಕಾರ ನೋಡಿ ಅಂದ ಅಬುರು ಹೋಗೂದು ಬಂತ।
ಚಿಂತಿ ಹೆಚ್ಚಿತ್ತ।
ಗುಮಾಸ್ತರಿಗಿ ಹೇಳಿದಾನ ಪಂಡಿತರು ಬಂದು ನೆರ್ದಾರ ಸುತ್ತ॥

ಬಲ್ಲವರು ಬಂದು ಆ ದೆವ್ವ ಬಿಡಿಸಬೇಕಂತ
ಯತ್ನ ಯಾವತ್ತ।
ಬಗಿಹರಿಯವಲ್ಲದೆ ಕುಂತಿದಾರ ಬ್ಯಾಸತ್ತ॥

ಮಂತ್ರ ಹಾಕಿ ಬೇಗು ಬೆಳಗನಾ
ಶಾಣ್ಯಾರು ಆಗ್ಯಾರ ಹೈರಾಣಾ
ಅದೆ ವಿದ್ಯದಲಿ ಅವರು ಪೂರ್ಣಾ
ಕುಣಿಸ್ಯಾಡಿದ್ಹಂಗ ಕುಣಿತಿತ್ತು ಕಲ್ಗಿಯವರ ಹೆಣ್ಣ॥

ಶ್ಯಾಣ್ಯಾರದು ನಿಂತಿತೋ ಯತನ
ಹೇಳಲಾರದೆ ಹೋದರು ಪುನಃ
ಗಾವನಗ ಮುಟ್ಟಿತೊ ವರ್ತಮಾನ
ನಾ ಬಿಡಿಸತೇನಂತ ಬಂದಿದಾನ ॥

ಆ ದೆವ್ವ ಹಿಡಿದಿತೋ ಅವನ ಖೂನಾ
ನೋಡಿ ಅಂದಿತು ನಾ ಹೋಗತೇನ

ದೆವ್ವ ಬಿಡಿಸಿದಾನ ಗಾವನ್ನ
ಸಾವುಕಾರ ಖುಷಿ ಆಗಿ ನೂರು ರೂಪಾಯಿ ಕೊಟ್ಟಿದಾನ ||

ಆ ರಾಕ್ಷಿ ಅಂತದ ನಿನ್ನ ವಚನದಂದು ಆದೆ ಪಾರ |
ಹೋಗೋ ಇನ್ನು ದೂರ |
ನನ್ನ ಮಾತ ಲಾಲಿಸಿ ಒರಿಗಿ ಹಚ್ಚಿರಿ ಪೂರಾ | ೩ನೇ ಚೌಕ |

ಸಾವುಕಾರನ ಹೆಣತಿಗೆ ದೆವ್ವ ಸವಿಯ ಗಂಡಿತ್ತ |
ಮೈಯ ಉಂಡಿತ್ತ |
ಒಂದು ಎಂಟು ದಿನಾ ಬಿಟ್ಟು ಮತ್ತ ತಿರುಗಿ ಬಂದಿತ್ತ ||

ಸಾವುಕಾರ ತಿರುಗಿ ಶಾಣ್ಯಾರಿಗಿ ಕರಿಸಿದನು ಕುಂತ |
ಇಟ್ಟಿದಾನ ಪಂಥ |
ಈ ದೆವ್ವ ಬಿಡಿಸಿದವರಿಗೆ ಬೇಡಿದ್ದು ಕೊಡತೀನಂತ ||

ಬಲ್ಲಂಥ ಮಾಂತ್ರಿಕರು ವಿದ್ಯ ಮಾಡಿದರು ಮಸ್ತ |
ಕುಂತರು ಹಲ್ ಕಿಸ್ತ |
ಬಗಿ ಹರಿಯಲಾರದೆ ಬರಿಗೈಲೆ ಹೋಗಿದಾರ ಪರತ ||

ಗಾಯನ ಮಾಡುವ ಬಂದಿದ
ಮಂತ್ರ ಹಾಕಿದ್ಹಂಗ ಮಾಡಿದ
ಬಗಿ ಹರಿಯಲಿಲ್ಲ ಆದರಿಂದ
ತುಂತುನೀ ತಗೊಂಡು ಗಾಯನ ಸುರು ಮಾಡಿದ ||

ದೆವ್ವ ಕುಣಿಯುತ್ತಿತ್ತರಿ ಮುಂದ
ಮತ್ಯಾಕ ಕಾಳ ಬಂತಂದ
ತಲಿಬ್ಯಾನಿ ಎದ್ದಿತ ಹೆಚ್ಚಿಂದ
ನಿನ್ನ ದರ್ಶನ ಬ್ಯಾಡೋ ಹೋಗತೀನಿ ಇಲ್ಲಿಂದ ||

ಅಪಸ್ವರ ಗಾಯನದಿಂದ
ದೆವ್ವಾದವರು ನಿಂದ್ರುದಿಲ್ಲ ಮುಂದ
ಸಭಾ ಹ್ಯಾಂಗ ಕೇಳಬೇಕೋ ಚಂದ
ತಾಳ ಬಿಟ್ಟು ಹಾಡಿದರೆ ದೋಷ ಆದ ಆದರಿಂದ ||

ಹಲಸಂಗಿ ಗ್ರಾಮ ಹೆಚ್ಚಿಂದ ಕವಿ ಹುಟ್ಟಾವ ಚಂದಚಂದ
ಸ್ವರ ಸಂಪ ತಾಳದಲ್ಲಿ ಶುದ್ಧ
ಖಾಜಾ ಕವಿತಾ ಚಿಂತಾಲ ಹಚ್ಚಿ ತೂಗಿದ್ದ ||

ಒಳೆ ಶಿಸ್ತ ಹಾಡತಾರ ಮೌಲ ರಾಮಚಂದರಾ|
ಗುರುವ ಪುತ್ತರಾ |
ನನ್ನ ಮಾತ ಲಾಲಿಸಿ ಒರಿಗಿ ಹಚ್ಚಿರಿ ಪೂರಾ |೪ನೇ ಚೌಕ

(ಜೀವನ ಸಂಗೀತ, ಪು.೮೪-೮೮)

೪

ಸಹೃದಯ : ನೋಡುಗ ಮತ್ತು ಕೇಳುಗ

ನೀನೇರ ಬಲ್ಲೆಯಾ ನಾನೇರುವೆತ್ತರಕೆ?
ನೀ ಹಾರಬಲ್ಲೆಯಾ ನಾ ಹಾರುವಗಲಕ್ಕೆ?
ನೀ ಮುಳುಗಬಲ್ಲೆಯಾ ನಾ ಮುಳುಗುವಾಳಕ್ಕೆ?
ಇಲ್ಲ? ನಡೆ, ದೂರ ಸರಿ! ಹೌದು? ಬಾ, ಹತ್ತಿರಕೆ!

ಈ ಬಗೆಯ ಮೂಲಭೂತ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು, ಕನ್ನಡದ ಕವಿ ಕುವೆಂಪು ಅವರು ಸಹೃದಯ ಲೋಕಕ್ಕೆ ಹಾಕುತ್ತಾರೆ. ಅವರ ಈ ಮಾತನ್ನು ವಿಮರ್ಶಕರಿಗಾಗಿ ಕವಿ ಹಾಕಿದ ಪ್ರಶ್ನೆಯೆಂದಿಟ್ಟುಕೊಂಡರೂ ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಇದೊಂದು ಸಹೃದಯ ಸಮಸ್ಯೆಯೇ ಎಂದು ಭಾವಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಕವಿ ಕುವೆಂಪುವಿನ ಅರಿವ ಆಳ, ಎತ್ತರ, ಬಿತ್ತರಗಳನ್ನು ಯಾರಿಗೂ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಕಾಣಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲವೆಂಬುದೇ ಅವರ ವಿಚಾರವಾಗಿದೆ. ಇನ್ನೊಂದರ್ಥದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಅರಿವ ಆಳ, ಎತ್ತರ ಬಿತ್ತರಗಳನ್ನು ಅರಿಯುವುದು ಸಹೃದಯನ ಕರ್ತವ್ಯ ಎಂಬ ಅರ್ಥವೂ ಇಲ್ಲಿ ಹೊರಡುತ್ತದೆ. ಇದು ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸಕರ ಆಲೋಚನೆಯ ಪರಿಣಾಮದ ಫಲವೇ ಆಗಿದೆ.

ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸಕರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಹೇಗಿದೆಯೆಂದರೆ-ಕವಿ ಮತ್ತು ಸಹೃದಯರು ಸಮಾನ ಹೃದಯರಾಗಿರಬೇಕು ಎಂಬುದು. ''**(ಕವಿ ಹೃದಯಕ್ಕೆ) ಸಮಾನವಾದ ಹೃದಯವುಳ್ಳವನೇ ಸಹೃದಯ**'' **(ಭಾ.ಕಾ.ಮೀ.೧೬೧)** ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯಕ್ಕೆ 'ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ' ಬರೆದ ತೀನಂಶ್ರೀ ಅವರು ಬರುತ್ತಾರೆ. ಇದಕ್ಕೆಲ್ಲ ಕಾರಣ ಅವರದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ನಿಯಂತ್ರಿಸಿದ್ದು ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸಾಕಾರರ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳೇ. ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ಸಹೃದಯರನ್ನು ಕುರಿತು ಹೀಗೆ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುತ್ತಾನೆ:

ಯೇಷಾಂ ಕಾವ್ಯಾನುಶೀಲನವಶಾತ್
ವಿಶದೀಭೂತೆ ಮನೋಮುಕುರೇ ವರ್ಣನೀಯ

ತನ್ಮಯಿಭವನ ಯೋಗ್ಯತಾ
ತೇ ಹೃದಯ ಸಂವಾದ ಭಾಜಃ ಸಹೃದಯಾಃ

(ಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಿ, ಮನಸ್ಸೆಂಬ ಕನ್ನಡಿ ನಿರ್ಮಲವಾಗಿರುವುದರಿಂದ, ವರ್ಣಿತ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ತನ್ಮಯವಾಗುವ ಯೋಗ್ಯತೆ ಯಾರಿಗುಂಟೋ ಅವರೇ ಸಹೃದಯರು- (ಕವಿಯೊಂದಿಗೆ) ಹೃದಯದ ಹೊಂದಿಕೆಯನ್ನುಳ್ಳವರು. -ಭಾ.ಕಾ.ಮೀ. ೧೬೧).

ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ಈ ಮಾತಿನಲ್ಲಿಯ ಪ್ರಮುಖ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ, ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸಾಕಾರರು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಎಂತಹವರನ್ನು ಸಹೃದಯರೆನ್ನುತ್ತಾರೆ ಎಂಬ ಮಾತು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ:

೧. ಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ಸತತವಾಗಿ ಪರಿಶೀಲಿಸುವವನಾಗಿರಬೇಕು.
೨. ಮನಸ್ಸು ನಿರ್ಮಲವಾದ ಕನ್ನಡಿಯಂತಿರಬೇಕು.
೩. ತನ್ಮಯವಾಗುವ ಯೋಗ್ಯತೆವುಳ್ಳವನಾಗಿರಬೇಕು.
೪. ಕವಿಯೊಂದಿಗೆ ಸಂವಾದ ನಡೆಸುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಹೊಂದಿರಬೇಕು.

ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ಈ ಮೂರು ಮಾತುಗಳನ್ನು ಒತ್ತುಕೊಟ್ಟು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಸಹೃದಯನ ಮೊದಲನೇ ಅರ್ಹತೆಯೆಂದರೆ ಆತ ಸತತ ಅಭ್ಯಾಸಿಯಾಗಿರಬೇಕು ಎಂಬುದು. ಈ ಮಾತನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು, ಆ ಮೂಲಕ ಸಂಸ್ಕೃತ ಶಾಸ್ತ್ರಕಾರರು ಲಕ್ಷಿಸಿದ್ದು ಕೇವಲ ಅಕ್ಷರಮೂಲದ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸಿಯನ್ನೇ ಎಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಶಿಕ್ಷಣವೇತ್ತನಾದ ಇವನು ಸತತವಾಗಿ ಅಭ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದರೆ, ಅವನ ಮನಸ್ಸು ನಿರ್ಮಲವಾದ ಕನ್ನಡಿಯಂತಾಗಿ ಹೊಳೆಯಬೇಕು ಎಂಬುದು ಸಹೃದಯನ ಎರಡನೇ ಅರ್ಹತೆಯಾಗಿದೆ. ಇದರಿಂದ ಕವಿ ಹೇಳುವುದನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಅರಿಯುವ ಗುಣ ಅವನದಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಶಕ್ತಿಯಿಂದಲೇ ಮೂರನೆಯದಾದ ತನ್ಮಯತೆ ಹೊಂದುವ ಗುಣ ಆತ ಸಾಧಿಸುವುದು. ಸಹೃದಯನ ಮುಖ್ಯ ಸ್ಥಿತಿಯಾದ- ಆನಂದ ಪಡೆಯುವ ಅರ್ಥಾತ್ ಕಾವ್ಯದ ಪ್ರಯೋಜನಗಳನ್ನು ಪಡೆಯುವ ಹಂತವೇ ಇದಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಈ ಮೇಲಿನ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ – ಶಿಷ್ಟಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಉತ್ತಮ ಶಿಕ್ಷಣವೇತ್ತ ಸಹೃದಯನನ್ನೇ ಇವರು ಲೆಕ್ಕಕ್ಕೆ ಹಿಡಿದಿರುವುದು ಸಹಜವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಉತ್ತಮ ಶಿಕ್ಷಣ ಹೊಂದಿರಬೇಕು ಎಂದರೆ – ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಕನಿಷ್ಟ ಯೌವ್ವನ ಪ್ರಾಪ್ತವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಪ್ರಾಪ್ತ ವಯಸ್ಸು, ಉತ್ತಮ ಶಿಕ್ಷಣ, ಕಾವ್ಯಗಳ ಸತತವಾದ ಓದು, ಅಭ್ಯಾಸ ಇವು ಸಹೃದಯನ ಕನಿಷ್ಠ ಅರ್ಹತೆಗಳು ಎಂದಂತಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾದರೆ ಅಪ್ರಾಪ್ತ ವಯಸ್ಸು ನಿರಕ್ಷರಿತನ, ಸತತ ಅಭ್ಯಾಸಕ್ಕೆ ಅನುಕೂಲವಿಲ್ಲದವರು ಶಿಷ್ಟಸಾಹಿತ್ಯದ ಸಹೃದಯರಾಗಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ ಎಂಬುದು ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ಮತವಾಗುತ್ತದೆ.

ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ 'ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ'ಯನ್ನು ಬರೆದ ತೀನಂಶ್ರೀಯವರು ಕೂಡ ಅಭಿನವಗುಪ್ತ ಹೇಳುವ ಲಕ್ಷಣವುಳ್ಳವನನ್ನೇ ಸಹೃದಯನೆಂದು ಒಪ್ಪುತ್ತಾರೆ. ಅವರು ರಾಜಶೇಖರನ ಒಂದು ಶ್ಲೋಕವನ್ನು ಉದ್ಧರಿಸುತ್ತ ಈ ನಿಲುವಿಗೆ ಬರುತ್ತಾರೆ.

ವಾಗ್ಭಾವಕೋ ಭವೇತ್ ಕಶ್ಚಿತ್ ಕಶ್ಚಿತ್ ಹೃದಯ ಭಾವಕಃ
ಸಾತ್ತ್ವಿಕೈರಾಂಗಿಕೈಃ ಕಶ್ಚಿದನುಭಾವೈಶ್ಚ ಭಾವಕಃ

(ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ,ಪು.೧೫,ಉಲ್ಲೇಖ : ಭಾ.ಕಾ.ಮೀ.,ಪು.೧೬೩),

ಈ ಶ್ಲೋಕದ ಭಾವಾನುವಾದವನ್ನು ತೀನಂಶ್ರೀ ಅವರು ಹೀಗೆ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ: **"ಕೆಲವರು ಭಲಾ,ಭೇಷ್,ಆಹಾ! ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ; ಕೆಲವರು ಕುಣಿದಾಡಿ ಬಿಡುತ್ತಾರೆ; ಇನ್ನು ಕೆಲವರು ಹೃದಯದಲ್ಲೇ ಮೆಚ್ಚಿಕೆಯನ್ನು ಅಡಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ; ಎಲ್ಲೋ ಒಬ್ಬಿಬ್ಬರು ಅಪ್ರಯತ್ನವಾಗಿ ಮೈಯಲ್ಲಿ ಹುರಿಗೊಂಡ ಪುಳಕದಿಂದ, ಅರಳಿದ ಕಣ್ಣುಗಳಿಂದ ಅದನ್ನು ಮೌನವಾಗಿಯೇ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತಾರೆ" (ಭಾ.ಕಾ.ಮೀ.,೧೬೩).**

ಈ ಭಾವಾನುವಾದ ಮುಗಿಯುತ್ತಲೇ ತೀನಂಶ್ರೀ ಅವರು ಹೀಗೆ ತಮ್ಮ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತಾರೆ: **"ಕವಿ ಬಯಸುವುದು ಈ ಕೊನೆಯ ವರ್ಗದ ಭಾವಕನನ್ನು"- (ಭಾ.ಕಾ.ಮೀ.,೧೬೩)** ಎಂದು. ಈ ಮಾತನ್ನು ರಾಜಶೇಖರನೇನಾದರೂ ಹೇಳುತ್ತಾನೆಯೇ? ಎಂದು ನೋಡಿದರೆ, ಹಾಗೇನೂ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲಿ ರಾಜಶೇಖರ ಹೇಳಲು ಬಯಸಿದ್ದು ಸಹೃದಯರಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಹಲವಾರು ಬಗೆಯ ಜನರನ್ನು. ರಾಜಶೇಖರನ 'ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ'ಯನ್ನು ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಅನುವಾದಿಸಿದ ಡಾ। ಕೆ. ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ ಅವರು ಈ ಮೇಲೆ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ ಶ್ಲೋಕವನ್ನು ಹೀಗೆ ಅನುವಾದಿಸುತ್ತಾರೆ: **"ಭಾವಕರಲ್ಲಿ ಹಲವು ವಿಧ. ಒಬ್ಬನು ಮಾತಿನಿಂದ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ತೋರುತ್ತಾನೆ. ಇನ್ನೊಬ್ಬನು ಹೃದಯದಲ್ಲಿ ಅನುಭವಿಸುತ್ತಾನೆ. ಮತ್ತೊಬ್ಬನು ರೋಮಾಂಚನೇ ಮುಂತಾದ ಸಾತ್ವಿಕ ಹಾಗೂ ಆಂಗಿಕ ಅಭಿನಯಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಾನೆ" (ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ,ಪು.೨೯).** ಈ ಶ್ಲೋಕದ ಮೇಲಿನ ಶ್ಲೋಕವನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ರಾಜಶೇಖರನು ಭಾವಕರ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸುವಲ್ಲಿ - ನಾಟಕದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆಂಬುದು ತಿಳಿದುಬರುತ್ತದೆ. ನಾಟಕ ನೋಡುತ್ತ ಕುಳಿತ ಭಿನ್ನಭಿನ್ನ ಸಹೃದಯರ ಮನಸ್ಸಿನ ಮೇಲೆ ನಾಟಕವು ಭಿನ್ನಭಿನ್ನ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ರಾಜಶೇಖರನ ಅಭಿಮತ.

ಆದರೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸಾಕಾರರ ಸೀಮಿತ ದೃಷ್ಟಿಯೆಂದರೆ, ಲಿಖಿತಮೂಲದ ಕಾವ್ಯಲೋಕ ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಓದಿ ಆನಂದಪಡುವ ಸಹೃದಯನನ್ನು ಮಾತ್ರ ಒತ್ತುಕೊಟ್ಟು ಮಾತನಾಡುವುದು. ಅಂದರೆ ಕವಿಗಳಂತೆ ಸಹೃದಯರು ಕೂಡ ಅಪರೂಪದವರೇ ಎಂಬ ಮಾತನ್ನು ಅವರು ಆಡುತ್ತಾರೆ. ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಅಭಿನವಗುಪ್ತನಂತೆ ಕೇವಲ ಶಿಕ್ಷಣವೇತ್ತ ಪ್ರೌಢಸಹೃದಯರನ್ನು ಮಾತ್ರ ಲಕ್ಷದಲ್ಲಿರಿಸಿಕೊಂಡ ರಾಜಶೇಖರ -ಇವರಲ್ಲಿ ಭಾವಯಿತ್ರಿ ಎಂಬ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾನೆ. **"ಭಾವಕನಿಗೆ ಉಪಯುಕ್ತವಾಗಿರುವ ಪ್ರತಿಭೆಯೇ ಭಾವಯಿತ್ರಿ. ಕವಿಯು ಪಟ್ಟಿರುವ ಶ್ರಮ ಮತ್ತು ಅವನ ತಾತ್ಪರ್ಯ ಎರಡನ್ನೂ ಸರಿಯಾಗಿ ಭಾವನೆಗೆ ತಂದುಕೊಳ್ಳುವುದೇ ಅದರ ಕೆಲಸ. ಕವಿಯ ರಚನೆಯೆಂಬ ವೃಕ್ಷಕ್ಕೆ ಅದೇ ಪರಿಣತ ಫಲ. ಅದಿಲ್ಲದಾಗ ವೃಕ್ಷವು ಬಂಜೆಯಾದಂತೆಯೇ" (ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ,೨೬)** ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ಓದುವ ಸಹೃದಯನನ್ನು ಮಾತ್ರ ರಾಜಶೇಖರ ಗುರುತಿಸಿರುವುದು ಗಮನಾರ್ಹ ಸಂಗತಿ.

'' **ಶಬ್ದಗಳ ಬಂಧದಲ್ಲಿರುವ ಸೊಬಗಿನ ಸೂಕ್ಷ್ಮಗಳನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಪರಿಶೀಲಿಸತಕ್ಕವನು, ಒಳ್ಳೆಯ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಕಂಡಾಗ ಆನಂದಿಸತಕ್ಕವನು, ಕಾವ್ಯ ರಸದ ಅಮೃತವನ್ನು ರುಚಿ ನೋಡಿ ತಣಿಯುವವನು, ಕವಿಯ ಗೂಢ ತಾತ್ಪರ್ಯವನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಲ್ಲವನು -ಇಂತಹವನೇ ನಿಜವಾದ ಭಾವಕ''(ಪು.೨೮). ''ಯೋಗ್ಯ ಭಾವಕನು ಕವಿಗೆ ಒಮ್ಮೆ ಪ್ರಭು, ಒಮ್ಮೆ ಗೆಳೆಯ ಒಮ್ಮೆ ಮಂತ್ರಿ, ಒಮ್ಮೆ ಶಿಷ್ಯ, ಒಮ್ಮೆ ಗುರು-ಹೀಗೆ ಅನೇಕ ರೀತಿಯಾಗಿ ಸಹಾಯಕನಾಗುವುದರಿಂದ ನೀಡದ ನೆರವೇ ಇಲ್ಲ''(ಪು.೨೯).** ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಓದುವ ಸಹೃದಯನ ಬಗೆಗೆ ಈ ಎಲ್ಲ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ರಾಜಶೇಖರ ಕ್ರೋಢೀಕರಿಸಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ನಾಟಕವನ್ನು ನೋಡುವಲ್ಲಿ ಬೆರೆಯುವ ಎಲ್ಲ ಬಗೆಯ ಸಹೃದಯರನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಲೆಕ್ಕಕ್ಕೆ ಹಿಡಿಯುವಂತಿಲ್ಲ.

ಮಧುರ ಕವಿ ಜನಪದಕಾವ್ಯವನ್ನು ಕಲಾವಿದರನ್ನು ಹೀಗಳೆಯುತ್ತಾನೆಂದು ಆಗಾಗ ಹೇಳಬೇಕಾಗಿ ಬಂದರೂ ಭಿನ್ನಭಿನ್ನ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಆತನ ಮಾತು ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಉಲ್ಲೇಖ ಮಾಡುವುದು ಅವಶ್ಯವೆನಿಸುತ್ತಿದೆ. ತನ್ನ ಕಾವ್ಯ ಎಂತಹರು ಕೇಳತಕ್ಕ ಕೃತಿ ಎಂದರೆ- **''ಪಂಡಿತರುಂ ವಿವಿಧಕಳಾ /ಮಂಡಿತರುಂ ಕೇಳತಕ್ಕ ಕೃತಿ''** ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಅಂದರೆ ತನ್ನ ಕೃತಿ ಕೇವಲ ಓದುವ ಕೃತಿಯಲ್ಲ, ಇದು ಒಬ್ಬರು ವಾಚಿಸಿ ಅನೇಕ ಜನಗಳು ಶ್ರೋತೃಗಳಾಗಿ 'ಕೇಳತಕ್ಕ ಕೃತಿ' ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಅಂದರೆ ಕಾವ್ಯದ ಓದುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯೊಂದಿಗೆ 'ಕೇಳುವ' ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನೂ ಅವನು ದಾಖಲಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಓದುವ ಮತ್ತು ಕೇಳುವ ಜನ ಕೂಡ ಪಂಡಿತರೂ, ವಿವಿಧ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಪರಿಣತಿ ಪಡೆದವರೂ ಆಗಿರಬೇಕು, ಆಗಿರುತ್ತಾರೆ-ಎನ್ನುವ ಅವನ ಮಾತು ಕೂಡ ನಮಗೆ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಮಧುರನ ಇನ್ನರ್ಥ ಮಾತನ್ನು ನಾವು ಗಮನಿಸಬೇಕು: ''ಕಂಡರ್ ಕೇಳ್ವೊಡೆ ಗೊರವರ ಡುಂಡುಚಿಯೇ ಬೀದಿವರೆಯೇ ಬೀರನ ಕಥೆಯೇ'' ಎಂಬಲ್ಲಿ 'ಜನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಯಾರು ಬೇಕಾದವರು ಕೇಳಬಹುದಾದ ಸಾಧ್ಯತೆಯುಳ್ಳದ್ದು' ಎಂಬ ಮುಖ್ಯಸಂಗತಿ ಅದರಲ್ಲಿ ಅಡಗಿದೆ. ಈ ಜನಸಾಮಾನ್ಯರೆಲ್ಲರನ್ನು 'ಕೇಳುಗರು' ಎಂಬ ಮಾತಿನಿಂದ ಆತನು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾನೆ.

ನಮಗೆ ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಪರಿಚಯ ವಾಗುವ ಸಹೃದಯ- 'ಓದುಗನು'. ಆದರೆ ತೀನಂಶ್ರೀ ಅವರು ಉದಾಹರಿಸುವ **''ಅರಸಿಕೇಷು ಕವಿನಿವೇದನಂ/ಶಿರಸಿ ಮಾ ಲಿಖ ಮಾ ಲಿಖ ಮಾ ಲಿಖ''(ಪು.೧೬೨)** ಎಂಬ ಮಾತನ್ನು ನಾವು ಸ್ವಲ್ಪ ಲಕ್ಷಕೊಟ್ಟು ಗಮನಿಸಬೇಕು. 'ಅರಸಿಕರ ಮುಂದೆ ಕವಿತೆಯನ್ನೊಪ್ಪಿಸುವದೊಂದು ಬರೆಯದಿರು ಬರೆಯದಿರು ಬರೆಯದಿರು ಶಿರದಿ' ಎನ್ನುವಲ್ಲಿ- 'ಅರಸಿಕರ ಮುಂದೆ ಕವಿತೆಯ ನ್ನೊಪ್ಪಿಸುವ ಕ್ರಿಯೆ'- ಇದು ಕವಿಯಾದವನು ತನ್ನ ಕವಿತೆಗಳನ್ನು ವಾಚಿಸುವ ಮತ್ತು ರಸಿಕರು ಅದನ್ನು ಕೇಳುವ ಅಂಶ ಹೊಂದಿದೆ. ಅಂದರೆ ಕವಿತೆಯನ್ನು ಆಲಿಸುವ ಸಾಧ್ಯತೆ ಈ ಮಾತಿನಲ್ಲಿದೆ.

ತೀನಂಶ್ರೀ ಅವರು ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯವನ್ನು 'ಕೇಳುವ ಸಾಧ್ಯತೆ'ಯ ಬಗ್ಗೆ ಒಂದೆರಡು ಮಾತುಗಳನ್ನು ಬರೆಯಬಹುದಾಗಿತ್ತು. ಆದರೆ ಅವರು ಮತ್ತೊಂದು ಕಡೆ ಒಂದು ಟಿಪ್ಪಣಿ ಬರೆಯುತ್ತ-'ಈ ಮಾತು ಓದುವ ಅಥವಾ ಕೇಳುವ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆ' (ಪು.೧೬೪) ಎಂದು ಬರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಅವರ ಲಕ್ಷ ಕೇವಲ ಸಂಸ್ಕೃತದ ಲಿಖಿತಮೂಲದ ಕಾವ್ಯದ ಕಡೆಗೆ ಇದ್ದರೂ ಅವರಿಗೆ ವಿಶೇಷವೆಂದು ಅನಿಸದೇ ಇರುವ 'ಓದುವ' ಮತ್ತು 'ಕೇಳುವ' - ಕಾವ್ಯದ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ದಾಖಲಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಡಾ। ಜಿ.ಎಸ್.ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ ಅವರು ಕನ್ನಡ ಕವಿಗಳ ಉಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿ ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಸಹೃದಯನ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ **"ಅಕ್ಷರ ಜ್ಞಾನದ ಅವಕಾಶಗಳ ಸಮಾಜದ ಸೀಮಿತ ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಮೀಸಲಾಗಿದ್ದ ಅಂದಿನ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ಸಹೃದಯನನ್ನು ಓದುಗರು ಮತ್ತು ಶ್ರಾವಕರು ಎಂದು ವಿಭಾಗಿಸಿ ನೋಡುವುದು ಒಳ್ಳೆಯದು"(ಕನ್ನಡ ಕವಿಗಳ ಕಾವ್ಯಕಲ್ಪನೆ,೬೮)** ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಅವರು ಈ ನಿರ್ಧಾರಕ್ಕೆ ಬರುವಲ್ಲಿ, ಪಂಪನ **'ಓದುವ ಕೇಳುವ ಭಾವಿಸುವ'(ವಿ.ವಿ.೧೪-೬೫)** ಜನಗಳಿಗಾಗಿ ಕಾವ್ಯ ಬರೆದೆ, ಹಾಗೂ ಪೊನ್ನನ **'ಓದಲ್ ಬಾಜಿಸಲ್'(೧-೮)** ಎನ್ನುವ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಓದುಗರು ಸಹಜವಾಗಿ ಪ್ರೌಢರೆ. ಇವರು ಕಾವ್ಯಾಸಕ್ತಿವುಳ್ಳ ವಿದ್ಯಾವಂತರು- ಶ್ರಾವಕರು ಅಥವಾ ಕೇಳುಗರು. ರಾಜರ ಆಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ ಕವಿಗಳಿರುವಂತೆ, ಅವರ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಕವಿಯಿಂದಲೇ ಓದಿಸಿ, ಕೇಳಿ- ನಿರ್ಣಯ ಕೊಡುವ ಪಂಡಿತಮಂಡಳಿ ಒಂದಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಆದರೆ ಇಂತಹ ಪಂಡಿತಮಂಡಳಿ 'ಕೇಳುಗ'ರಾಗಿಯೂ ಆ ಕಾವ್ಯದ ಸತ್ವದ ಬಗ್ಗೆ ಮಾತನಾಡುವವ ರಾದುದರಿಂದ ಇವರನ್ನು ಕೇವಲ ಸಹೃದಯರೆಂದು ಕರೆಯಲು ಆಗದು.

ಅಭಿನವಗುಪ್ತ, ತೀನಂಶ್ರೀ ಮತ್ತು ಜಿ.ಎಸ್.ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ ಅವರ ದೃಷ್ಟಿಗಳು ಕೇವಲ ಶಿಷ್ಟಸಾಹಿತ್ಯದ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕೃತಿಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಸೀಮಿತವಾಗಿರುವುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆ. ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪನವರು ಅಲ್ಪ ಓದುಗರನ್ನು, ಅಶಿಕ್ಷಿತರನ್ನು-ಶ್ರಾವಕವರ್ಗದಲ್ಲಿ ಗಣಿಸಿಯೂ ಕೂಡ ಅವರು ಶ್ರೋತೃಗಳಾಗುವ ಬೇರೆ ಕಡೆ ಲಕ್ಷಹಾಕುವುದಿಲ್ಲ. ತೀನಂಶ್ರೀ ಅವರು ರಾಜಶೇಖರನ **'ವಾಗ್ಭಾವಕೊ ಭವೇತ್'** ಎಂಬ ಶ್ಲೋಕವನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸುವುದಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಈ ಶ್ಲೋಕಕ್ಕೆ ಮೂಲವೆನ್ನಬಹುದಾದ ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಶ್ಲೋಕದ ಕಡೆಗೆ ಗಮನಹರಿಸಿಯೂ ತಮ್ಮ ಸಹೃದಯನ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಕಾವ್ಯಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕೇ ಸೀಮಿತಗೊಳಿಸುತ್ತಾರೆ. ರಾಜಶೇಖರ ತನ್ನ ಶ್ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ರಾಜಶೇಖರನ ಮಾತಿನ ಮೂಲವೆಂದು ತೀನಂಶ್ರೀ ಅವರು ಗುರುತಿಸುವ ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಶ್ಲೋಕದಲ್ಲಿ, ಈ ಇಬ್ಬರೂ ಗುರುತಿಸುವುದು - ನಾಟಕ ನೋಡುತ್ತ ಕುಳಿತ ಸಹೃದಯನ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು. ಹೀಗಾಗಿ-ಚಿತ್ರ,ಶಿಲ್ಪ, ವಾಸ್ತು ಸಂಗೀತ,ನಾಟ್ಯ ಮತ್ತು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಈಕ್ಷಿಸುವ-ಕೇಳುವ 'ಪ್ರೇಕ್ಷಕ'-ಸಹೃದಯನನ್ನು ಗುರುತಿಸುವಲ್ಲಿ ನಿರ್ಲಕ್ಷಿಸುತ್ತಾರೆ.

'ಓದುವ' ಕೆಲಸ ಲಲಿತ ಕಲೆಗಳ ಮುಂದೆ ಕುಳಿತ ಸಹೃದಯನದಲ್ಲ. ನಂತರ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಅಕ್ಷರಮಾಧ್ಯಮವು 'ಓದುವ' ಹೊಸ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿದೆ. ಆದರೆ ಜನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸುವ, ಪ್ರಕಟಿಸುವ, ಅಭ್ಯಾಸಕ್ಕೆ ಒಳಪಡಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಪ್ರಪಂಚದ ತುಂಬ ನಡೆದುದರಿಂದ - ಅದು ಹೊಸದಾಗಿ ' ಓದುವ' ಸಾಧ್ಯತೆಗೂ ಒಳಗಾಗುತ್ತಿದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಓದುವ, ಕೇಳುವ ಮತ್ತು ನೋಡುವ ಈ ಸಮಗ್ರ ಸಹೃದಯಬಳಗ - ಜನಪದಸಾಹಿತ್ಯದ ಎದುರಿಗೆ ಬರುತ್ತದೆ.

ಸಹೃದಯರ ಅವಶ್ಯಕತೆಯಂತೂ ಕಲಾಲೋಕಕ್ಕೆ ಬಹುವಾಗಿ ಇದೆ. ಲಲಿತಕಲೆಗಳ ಮುಖ್ಯಗುಣವೇ 'ಪ್ರದರ್ಶನ' ಗುಣ. ಚಿತ್ರ,ಶಿಲ್ಪ ವಾಸ್ತುಕಲೆಗಳಂತೂ ಸದಾ ತೆರೆದುಕೊಂಡಿ

ರುವ ಪ್ರಕಾರಗಳು. ಸಹೃದಯನು ಅವುಗಳ ಎದುರಿಗೆ ಹೋದರೆ ದರ್ಶನಭಾಗ್ಯ ಪಡೆಯುತ್ತಾನೆ. ಅಜಂತಾ, ಎಲ್ಲೋರಾ ಗುಹೆಗಳನ್ನು ಕಂಡರೆ – ಇವುಗಳ ಮೂಲಗುಣ ನಮಗೆ ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲೆಲ್ಲ ವಾಸ್ತು, ಶಿಲ್ಪ ಮತ್ತು ಚಿತ್ರ ಈ ಮೂರು ಕಲೆಗಳು ಸದಾ ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಂಡಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಈ ಮೂರರಲ್ಲೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ನೈಸರ್ಗಿಕ ಗುಣ ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ನಿಸರ್ಗದ ಚೆಲುವು ಸದಾ ತೆರೆದುಕೊಂಡಿರುವಂತೆ, ಈ ಮೂರೂ ಕಲೆಗಳ ಚೆಲುವು ಕೂಡ ಸದಾ ತೆರೆದುಕೊಂಡೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿಯ ಸಹೃದಯ ಈಕ್ಷಿಸುವ ಮೂಲಕ ಅರಿವಿನ ವಿಕಾಸವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತಾನೆ, ಸಂತೋಷವನ್ನನುಭವಿಸುತ್ತಾನೆ. ಸಂಗೀತ, ನೃತ್ಯ, ನಾಟಕಗಳು ಪ್ರಯೋಗಗೊಳ್ಳಬೇಕು. ಅಂದರೆ ಪ್ರದರ್ಶನ ತೆರೆದುಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಈ ಕಲೆಗಳು ಅನಾವರಣಗೊಳ್ಳುವುದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಎದುರಿನಲ್ಲಿಯೇ. ಇಲ್ಲಿ ಸ್ವತಃ ಕಲಾವಿದನೇ ವೇದಿಕೆಯ ಮೇಲಿದ್ದು ತಾನೇ ಆ ಕಲೆಗಳನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅರ್ಥಾತ್ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ಪ್ರದರ್ಶನ ನಡೆದಲ್ಲಿ- ಸಹೃದಯನು ಆಗಮಿಸಿ ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ಈಕ್ಷಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲಿ ಸಹೃದಯನು ಈಕ್ಷಿಸುವ ಕ್ರಿಯೆಯೊಂದಿಗೆ ಕೇಳುವ ಕೆಲಸವನ್ನೂ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ.

ಈಗ ಲಲಿತಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಕೊನೆಯ (ಏಳನೆಯ) ಸರದಿ ಸಾಹಿತ್ಯದ್ದು. ಸಾಹಿತ್ಯ ಎಂದ ಕೂಡಲೆ ಎಲ್ಲರ ಗಮನಕ್ಕೂ ಬರುವುದು ಲಿಖಿತಮೂಲದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮಾತ್ರ. ಆದರೆ ಈ ಸಾಹಿತ್ಯ ಆರು ಲಲಿತಕಲೆಗಳಂತೆ ಪ್ರದರ್ಶನಮುಖಿ ಕಲೆಯಲ್ಲ, ಇದು ಅಧ್ಯಯನಮುಖಿ ಕಲಾಪ್ರಕಾರವಾಗಿದ್ದು ಒಬ್ಬನೇ ಏಕಾಂತದಲ್ಲಿ, ಅಧ್ಯಯನದಲ್ಲಿ, ಓದುವಿಕೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿ ರಸಾನಂದ ಪಡೆಯುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಜನಪದ ಕಾವ್ಯ- ಸಾಹಿತ್ಯ ಓದುವ ಕಲಾಪ್ರಕಾರವಾಗಿರದೆ, ಅಲ್ಲಿ ಕೇಳುವ ಮತ್ತು ನೋಡುವ ಕ್ರಿಯೆಗಳೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಜನಪದ ಕಾವ್ಯ -ಸಾಹಿತ್ಯದ ಗುಣ ಉಳಿದ ಆರು ಕಲೆಗಳಿಗೆ ಹೋಲುತ್ತದೆ. ಕಾರಣ ಏಳು ಲಲಿತಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಗಣಿಸುವ ಕಲಾಪ್ರಕಾರವಾಗಿ ಜನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನೇ ಲೆಕ್ಕಕ್ಕೆ ಹಿಡಿಯಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

'ಓದುಗ ಸಹೃದಯ' ಮಾತ್ರ ಕಾವ್ಯಲೋಕದಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಶಿಕ್ಷಿತ ಸಮುದಾಯದ ಸಹೃದಯ. ಕೇಳುವ ಮತ್ತು ನೋಡುವ ಕ್ರಿಯೆಗಳು – ಸಂಗೀತ,ನೃತ್ಯ ಮತ್ತು ನಾಟಕಲೋಕಕ್ಕೆ ಕರೆದೊಯ್ಯುತ್ತವೆ. ಸಂಗೀತ, ನೃತ್ಯ ಮತ್ತು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಬಹುಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣವೆಂದರೆ ಆ ಕಲೆಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನ ಗುಣ. ಈ ಪ್ರದರ್ಶನ ಗುಣವೇ ಲಲಿತಕಲೆಗಳ ಮುಖ್ಯಲಕ್ಷಣ. ಚಿತ್ರ, ಶಿಲ್ಪ, ವಾಸ್ತುಕಲೆಗಳು ನೋಡುವುದಕ್ಕಾಗಿ, ಸಂಗೀತ, ನೃತ್ಯ, ನಾಟಕಗಳು ಕೇಳುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಮತ್ತು ನೋಡುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಇರುವ ಕಲೆಗಳು. ಏಕೆಂದರೆ ಲಲಿತಕಲೆಗಳ ಗುಣಗಳನ್ನು ಅಂದರೆ ಪ್ರದರ್ಶನ ಗುಣಗಳನ್ನು ಜನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಕಲೆಗಳು ಹೊಂದಿವೆ. ಜನಪದಕಾವ್ಯ ಹಾಡಲಾಗುತ್ತದೆ, ಕಥೆ ಗಾದೆ ಒಗಟು ಒಡಪುಗಳನ್ನು ಹೇಳಲಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲೆಲ್ಲ ಕೇಳುಗ ಸಹೃದಯರೇ ಇರುತ್ತಾರೆ. ಜನಪದ ಬಯಲಾಟಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಇತರ ಪ್ರದರ್ಶನ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ – ನೋಡುವ ಮತ್ತು ಕೇಳುವ ಕೆಲಸ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಜನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಕಲೆಗಳು ಲಲಿತಕಲೆಗಳ ಗುಣಗಳನ್ನು ಪಡೆದಿವೆ.

ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಜನಪದ ಕಲಾಪ್ರಕಾರಗಳೇ ಉಳಿದೆಲ್ಲ ಕಲೆಗಳು ಸೃಷ್ಟಿಗೊಳ್ಳಲು ಕಾರಣವಾದವು ಎಂಬುದಾದರೆ- ಮೊದಲ ಆರು ಕಲೆಗಳು ನೇರವಾಗಿ ಜಾನಪದದ ಗರ್ಭ

ದಿಂದಲೇ ಜನಿಸಿದವು ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಲಿಖಿತ ಮೂಲದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸೃಷ್ಟಿಗೆ ಜನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯವೇ ಮೂಲವೆಂದಾದರೂ ಮಾಧ್ಯಮ ವ್ಯತ್ಯಾಸದಿಂದಾಗಿ, ಅಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶನಗುಣ ಗೌಣವಾಗಿ ಬಿಡುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಅಕ್ಷರಮಾಧ್ಯಮವು ಲಲಿತಕಲೆಗಳ ಗುಣವಲ್ಲ ಎಂದು ಹೇಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಈಗ ಜನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಲಲಿತಕಲೆಗಳ ಸಾಲಿನಲ್ಲಿ ಗಣಿಸಿದ ನಂತರ ಇಲ್ಲಿಯ ಸಹೃದಯನ ಬಗ್ಗೆ ವಿಚಾರ ಮಾಡುವಾಗ ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸಾ ಕಾರರು ಹೇಳುವ ವಿಚಾರಗಳನ್ನಷ್ಟೇ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡರೆ ಸಾಲದು. ಏಕೆಂದರೆ ಲಿಖಿತಮೂಲದ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೂ ಮೌಖಿಕ ಮೂಲದ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿರುವಂತೆ, ಸಹೃದಯನ ಲೆಕ್ಕಾಚಾರ ದಲ್ಲೂ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಕಾಣಸಿಗುತ್ತದೆ. ಜನಪದ ಕಾವ್ಯದ ಸಹೃದಯ – ನೋಡುಗ ಮತ್ತು ಕೇಳುಗನ ಬಗೆಗೆ ಮಾತನಾಡುವಾಗ ನಮಗೆ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ಎದುರಾಗುತ್ತವೆ.

ಏಕೆಂದರೆ ಶಿಷ್ಟಸಾಹಿತ್ಯದ ಸಹೃದಯ– ಶಿಕ್ಷಣವೇತ್ತನಾಗಿದ್ದು ಪ್ರಾಪ್ತವಯಸ್ಸಿನವನಾಗಿರು ತ್ತಾನೆ. ಒಂದು ರೀತಿಯ ವಿಶೇಷ ಪರಿಣತಿ ಪಡೆದವನಾಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಅಲ್ಪವಿದ್ಯ ಮತ್ತು ಎಳೆಯ ವಯಸ್ಸುಗಳು ಅಲ್ಲಿ ಲೆಕ್ಕಕ್ಕೆ ಬರಲಾರವು. ಆತನೂ ಕವಿಯ ಆಳಕ್ಕೆ ಇಳಿಯಬಲ್ಲ ಶಕ್ತಿವಂತ ನಾಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಜನಪದಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಉಳಿದ ಲಲಿತಕಲೆಗಳ ಮುಂದಿನ ಸಹೃದಯ ನಿಗೆ ಯಾವುದೇ ವಿಶೇಷ ಪರಿಣತಿ ಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ವಯಸ್ಸು ಶಿಕ್ಷಣಗಳ ಅವಶ್ಯಕತೆಯಿಲ್ಲ. ಲೆಕ್ಕಕ್ಕೆ ಹಿಡಿಯಲು ಬಾರದ ವಯಸ್ಸಿನ ಚಿಕ್ಕಮಗು– ಹೇಗೆ ಜನಪದದ ಒಂದು ಹಾಡು, ಒಂದು ಕಥೆ ಕೇಳುತ್ತದೋ ಹಾಗೆಯೇ ಆ ಮಗು ಚಿತ್ರಕಲೆ, ಶಿಲ್ಪಕಲೆ, ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪಗಳನ್ನು ನೋಡಬಹುದು; ಸಂಗೀತ, ನೃತ್ಯ, ನಾಟಕಗಳನ್ನು ನೋಡಬಹುದು ಮತ್ತು ಕೇಳಬಹುದು.

ಜನಪದ ಕಾವ್ಯಲೋಕದ ಸಹೃದಯ(ಪ್ರೇಕ್ಷಕ)ನಿಗೆ ವಯಸ್ಸು, ಲಿಂಗ, ಮತ್ತು ಶಿಕ್ಷಣಗಳ ಮಿತಿ ಇಲ್ಲವೇ ಇಲ್ಲ. ಆಬಾಲವೃದ್ಧರಾದಿಯಾಗಿ ಎಲ್ಲರೂ ಇಲ್ಲಿಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಾಗಿರುತ್ತಾರೆ. ಈ ಕಾವ್ಯ ಬಹುಕಾಲ ಸೃಷ್ಟಿಯಾದದ್ದು ನಿರಕ್ಷರಿಗಳಿಂದ . ಕಾರಣ ಈಗಲೂ ಅಂತಹ ಕೇಳುಗರೇ ಜನಪದ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಮೊದಲಾಗಿ ದೊರಕುತ್ತಾರೆ. ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಜನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನೂ ಆಧುನಿಕ ಶಿಕ್ಷಣ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲೂ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡದ್ದರಿಂದ ಶಿಕ್ಷಣವೇತ್ತರೂ ಈ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಓದುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಇದು ಶಿಷ್ಟಕಾವ್ಯದ ಸಹೃದಯರನ್ನೂ ತನ್ನ ತೆಕ್ಕೆಗೆ ಪಡೆಯುತ್ತಿದೆ. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಶಿಕ್ಷಣಪಡೆದವರ ಓದುವಿಕೆಗೂ ಈ ಕಾವ್ಯ ಒಳಗಾಗುತ್ತಿರುವುದರಿಂದ ಹಾಡುವ ಕಾವ್ಯವಾದ ಇದು ಓದುವ ಕಾವ್ಯವಾಗಿಯೂ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಆಯಾಮಗಳು ಹೆಚ್ಚಾದಂತೆ ಹಲವಾರು ಹೊಸಬಗೆಯ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಈ ಕಾವ್ಯ ಎದುರಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ.

ಜನಪದ ಕಾವ್ಯವು ಇಂದು ಸಮೂಹದ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಹಾಡುವ ಕಾವ್ಯವಾಗಿ, ಶಿಕ್ಷಣವೇತ್ತರ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಓದುವ ಕಾವ್ಯವಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಜನಪದ ಕಾವ್ಯ ಕೇಳುಗ ಮತ್ತು ಓದುಗ ಎಂಬ ಎರಡು ಬಗೆಯ ಸಹೃದಯರನ್ನು ಎದುರಿಸಬೇಕಾದ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಬಂದಿದೆ. ಆದರೆ ಶಿಷ್ಟಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಇಂತಹ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಇಲ್ಲ. ಅದು ಶಿಕ್ಷಣ ಪಡೆದ ಸಹೃದಯರನ್ನು ಮಾತ್ರ ಪಡೆದಿದೆ.

ಕೃತಿಯ ಅಧ್ಯಯನದಲ್ಲಿ ಓದುಗನಾಗಿ, ಶಿಷ್ಟರ ನಾಟಕ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಆತನೇ ಕೇಳುಗ (ನೋಡುಗ)ನಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲಿ ನಿರಕ್ಷರಿಗಳ ಅರ್ಥಾತ್ ಜನಸಾಮಾನ್ಯರ ಪ್ರವೇಶ ಕಡಿಮೆಯೇ. ಹೀಗಾಗಿ ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರಕಾರರಿಗೆ ಯಾವ ತೊಡಕಿಲ್ಲ. ಕಾವ್ಯಾನಂದ ಸವಿಯುವವ(ಓದುಗ)ನನ್ನು, ರಸಾನಂದ ಸವಿಯುವವ (ನೋಡುಗ)ನನ್ನು ಸಮಾನವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಿ, ಅಲ್ಲಿ ಚರ್ಚೆ ಮುಂದುವರೆಯುತ್ತದೆ.

ಲಿಖಿತಮೂಲವಿರಲಿ ಮೌಖಿಕಮೂಲವಿರಲಿ ಎಲ್ಲರೂ ಸಹೃದಯರಿಗಾಗಿ ಹಂಬಲಿಸುವುದು ಮಾತ್ರ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. **'ಕಟ್ಟಿಯುಮೇನೋ ಮಾಲೆಗಾರನ ಪೊಸಬಾಸಿಗಂ ಕಟ್ಟಿ ಮುಡಿವ ಭೋಗಿಗಳಿಲ್ಲದೆ ಬಾಡಿ ಪೋಗದೆ'(ಅನಂತನಾಥ ಪುರಾಣ,೧-೪೫)** ಎಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪಡುತ್ತಾನೆ ಜನ್ನ. ಮತ್ತೆ ಅಲ್ಲಿಯೇ ಹೀಗೆನ್ನುತ್ತಾನೆ- **'ಎನಿತನೊರಲ್ದು ಪೇಳ್ದ ಕವಿಯೇವನದಂ ಪಸರಿಟ್ಟು ಮೆಚ್ಚಬ/ಲ್ಲವನನರಸಲ್ಕೆ ವೇಟ್ಟುದವನಂ ಜಗದೊಳ್ಪಡೆಯಲ್ಕೆ ಬಾರದಾ/ತನ ಮುಖದಿಂದಮಲ್ಲದದು ಸಲ್ಲದು'** ಎಂದು.

ಸಹೃದಯನಿಗಾಗಿ ಹಂಬಲಿಸುವ ಜೊತೆಗೆ, ಆತ ಎಂತಹವನಾಗಿರಬೇಕು? ಎಂದೂ ಶಿಷ್ಟಕವಿಗಳು ಆಲೋಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. **'ಕವಿತಾ ರಹಸ್ಯಮಂ ಸತ್ಕವಿಯಱಿಗುಮ್' (ಆ.ಪು. ೧-೨೦)** ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ಆದಿಕವಿ ಪಂಪ. **'ಅನೂನಭಾವದುನ್ನತರಸವೆಂದು ಸತ್ಕವಿಗಳಾಲಿಸೆ ಪೇಟ್ದಪೆನೀ ಪ್ರಬಂಧಮಂ' (ಗಿ.ಕ.೧-೧೧)**ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ಹರಿಹರ. **'ಸೊಗಯಿಪ ಕಬ್ಬಮನ್ ಕಬ್ಬಿಗನಲ್ಲದೆ ಮೆಚ್ಚರ್'(ಕಬ್ಬಿಗರ ಕಾವ್ಯ,೧-೮)** ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ಆಂಡಯ್ಯ. ಕವಿಗಳ ಇಂತಹ ಧೋರಣೆಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ - ಒಂದು ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಓದಿ ಮೆಚ್ಚಲು ಇನೊಬ್ಬ ಕವಿಯೇ ಆಗಿರಬೇಕು ಎಂಬ ಸ್ಪಷ್ಟ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಈ ಕವಿಗಳು ಹೊಂದಿದ್ದಾರೆ. ಇದು ಸಹೃದಯನು ಕವಿಹೃದಯಿ ಆಗಿರಬೇಕು ಎಂಬ ಸಂಸ್ಕೃತ ಮೀಮಾಂಸಕರ ಅಭಿಪ್ರಾಯಕ್ಕಿಂತಲೂ ಸ್ವಲ್ಪ ಭಿನ್ನವಾಗಿದೆ ಎಂಬುದು ಗಮನಾರ್ಹ ಸಂಗತಿ.

ಆದರೆ ಪಂಪನು ತನ್ನ ಮೇಲಿನ ಮಾತಿಗೆ ಹೊಂದಿಕೊಂಡಿರದೆ ಮತ್ತೆ ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆ ತನ್ನ ಕಾವ್ಯ ಯಾರಿಗಾಗಿ ಎಂದು ಹೇಳುವಾಗ **'ಬಾಜಿಸಲ್ ಬರೆಯಲ್ ಕೇಳಲ್ ಒಡರ್ಚುವಂಗಮ್' (ವಿ.ವಿ.೧೪-೬೫)** ಎಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯೀಕರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹರಿಹರನು ತನ್ನ ಕಾವ್ಯದ **'ಪದ್ಯಂಗಳ್ ನವರಸ ನಿರವದ್ಯಂಗಳ್ ಸುಜನ ಸಂಕುಳಕ್ಕೆ ನಿತಾಂತಂ ಹೃದ್ಯಂಗಳ್' (ಗಿ.ಕ.೧-೧೩)** ಎಂದು ತನ್ನ ಕಾವ್ಯ ಸುಜನರೆಲ್ಲರಿಗೂ ಆನಂದ ಕೊಡುವಂತಹದು, ಏಕೆಂದರೆ ಇದರಲ್ಲಿ ನವರಸವೆ ತುಂಬಿದೆ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಮತ್ತೊಂದೆಡೆ ಪಂಪನು **'ಕೋಗಿಲೆಯ ಸರವರಣ್ಣದೊಳೇಗೆಯ್ದುದೊ' (ಆ.ಪು.೧-೨೩)** ಎಂದು ತನ್ನನ್ನು, ಆ ಮೂಲಕ ಇಡೀ ಕವಿವೃಂದವನ್ನು ಹಾಡುವ ಕೋಗಿಲೆಗೆ ಹೋಲಿಸಿಕೊಂಡು, ಇಡೀ ಸಹೃದಯ ಸಮೂಹವನ್ನು 'ಹಾಡು ಕೇಳಿ ಆನಂದ ಪಡುವ ಗುಂಪು' ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯಕ್ಕೆ ಬಂದು, ಸಂಸ್ಕೃತ ಅಲಂಕಾರಿಕರ ಆಲೋಚನೆಗೆ ಬಂದು ನಿಂತುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ.

ಪಂಪ, ಹರಿಹರ ಅವರಂತಹ ಯುಗಪ್ರವರ್ತಕ ಕವಿಗಳು - ಸ್ವಂತ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ಹೊಂದುತ್ತಲೇ ಮತ್ತೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ಅಲಂಕಾರಿಕರ ಅಭಿಪ್ರಾಯಕ್ಕೇ ಬಂದು ನಿಲ್ಲುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಿ

ದರೆ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಸಂಸ್ಕೃತ ಅಲಂಕಾರಿಕರ ಧೋರಣೆಗಳು ಹೇಗೆ ಕೈಹಿಡಿದು ಸೃಷ್ಟಿಸಿವೆ ಎಂಬುದು ನಮಗೆ ವೇದ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ರಾಘವಾಂಕನಂತಹ ಪ್ರಯೋಗ ಶೀಲ ಕವಿ, 'ಮನುಷ್ಯರು ಬದುಕಬೇಕೆಂದು ಕಾವ್ಯ ಬರೆದೆ' ಎಂದು ಘೋಷಿಸಿಕೊಂಡ ಕವಿ, ಕೊನೆಗೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ಅಲಂಕಾರಿಕರ ಅಭಿಪ್ರಾಯಕ್ಕೇ ಬಂದು ಸೇರುತ್ತಾನೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ.

ಕವಿಯಧಿಕನಿರ್ದಡೇಂ ಕೇಳ್ವರಿಲ್ಲದೊಡೆ ಗಾ
ನನಿನೋದಿಯಿರ್ದೊಡೇಂ ಜಾಣರಿಲ್ಲದೊಡೆ ಜಾ
ತಿವಿದಗ್ಧೆಯಿರ್ದೊಡೇಂ ರಸಿಕರಿಲ್ಲದೊಡೆ ಪೊಸ ಪೂಮಾಲೆಯಿರ್ದೊಡೇನು।
ತವೆ ಮುಡಿವರಿಲ್ಲದೊಡೆ ನಾನಾ ಕಳಾನ್ವಿತರ
ನಿವಹವಿದ್ದೇನಾ ಕಲಾಪ್ರೌಢರಿಲ್ಲದೊಡೆ
ಇವನೆಯ್ದೆ ಬಲ್ಲವನಪೂರ್ವ ಮೇಣುಳ್ಳೊಡವ ದೇವನಲ್ಲದೆ ಮನುಜನೆ।

(ಹ.ಕಾ. ೧-೨೬)

ಎಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪಡುತ್ತಾನೆ. ಈ ಅಭಿಪ್ರಾಯವು ಸಂಸ್ಕೃತ ಅಲಂಕಾರಿಕನಾದ ರಾಜಶೇಖರನ ಮಾತನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿದೆ. ಅವನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ : "...**ಕಾವ್ಯ ಶ್ರಮಜ್ಞನು ಸಿಕ್ಕುವುದು ಕಠಿಣ. ಎಂದಾದರೊಮ್ಮೆ ಸುದೈವಿಯಾದ ಕವಿಯೊಬ್ಬನಿಗೆ ಅವನ ಪುಣ್ಯವಿಶೇಷದಿಂದ ಮಾತ್ರ ಇಂತಹ ಭಾವಕನು ದೊರಕಬೇಕು"(ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ, ಪು.೨೮)** ಎಂದು. ಹೀಗೆ ಕನ್ನಡದ ಈ ಮಹಾಕವಿಗಳ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಇನ್ನುಳಿದವರ ಮಾತುಗಳು ಅನಾವಶ್ಯಕವೆನಿಸುತ್ತವೆ. ಉಳಿದವರೆಲ್ಲ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಸಂಸ್ಕೃತ ಅಲಂಕಾರಿಕರ ಪ್ರಭಾವದಡಿ ಕಾವ್ಯ ಬರೆದವರೆಂಬುದು ನಿಶ್ಚಿತ.

ಸಹೃದಯರಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಕನ್ನಡಕವಿಗಳ ಇನ್ನೊಂದು ಧೋರಣೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಅವರೆಲ್ಲ ತಮ್ಮ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಎಂತಹ ಸಹೃದಯರು ಬೇಕು ಎಂಬ ಮಾತನಾಡಿ, ಸಹೃದಯರ ಯೋಗ್ಯತೆ(ಅರ್ಹತೆ)ಗಳನ್ನು ದಾಖಲಿಸುತ್ತಾರೆ. ಮೊದಲಿಗೆ ಸಹೃದಯರೆಲ್ಲ ಒಂದೇ ಬಗೆಯವರಾಗಿರಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲವೆಂಬ ವ್ಯಾವಹಾರಿಕ ಸತ್ಯವನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಷಡಕ್ಷರದೇವ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ:

ಅಳಿಯಲರಂ ಗಿಳಿ ಪಣ್ಣಂ
ತಳಿರಂ ಪಿಕನೊಲ್ವ ತೆರದಿ ಕುಜದೊಳ್ ಕೃತಿಯೊಳ್
ವಿಳಸಿತ ಪದಮನುಮರ್ಥಮ
ನಳಂಕೃತ ಪ್ರಹಿತ ಭಾವಮಂ ಕೆಲರೊಲ್ವರ್। (ಶ.ಶಂ.ವಿ.೧-೨೩)

ಹೇಗೆ ದುಂಬಿ,ಗಿಳಿ,ನವಿಲುಗಳು ಒಂದೇ ಗಿಡದಲ್ಲಿಯ ಹೂವಿನ ಮಕರಂದ, ಹಣ್ಣು ಚಿಗುರು ಹೀಗೆ ತಮತಮಗಿಷ್ಟವಾದ ಬೇರೆಬೇರೆ ಭಾಗಗಳನ್ನು ಪ್ರೀತಿಸುವವೋ ಹಾಗೆ ಸಹೃದಯರು ಒಂದೇ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿಯ ಭಿನ್ನ ಭಿನ್ನ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಪ್ರೀತಿಸುತ್ತಾರೆ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ಷಡಕ್ಷರದೇವ. ಇದು ಸಹಜವಾದ ಮಾತೇ ಸರಿ. ಸಹೃದಯರು ಕಾವ್ಯಾಂಶಗಳನ್ನು ಆಯ್ದು

ಸವಿಯುವಂತೆ ಕವಿಗಳೂ ತಮಗೆ ಬೇಕಾದಂತಹ ಸಹೃದಯರನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಇದೂ ಲೋಕರೂಢಿಯೇ (ಕವಿಗಳ ಲೋಕ) ಆಗಿರುವಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ.

೧. ವಿದಗ್ಧ ಬುಧಜನದ ಮನಮನಲೆಯಲವೇಡಾ, (ಪಂಪ,ಆ.ಪು.೧-೧೭)

೨. ....ರಸಿಕರ್ ಕವಿಗಳ್।
ಪಿರಿಯರ್ ಸುಜನರ್ ಭಕ್ತರ್
ಪರಮಾರ್ಥದೆ ಕೇಳ್ವುದೀ ಪ್ರಬಂಧೋನ್ನತಿಯಂ। (ಹರಿಹರ,ಗಿ.ಕ.೧-೪೩)

೩. ತಲೆದೂಗಿ ಮೆಚ್ಚಿ ಬೆರಲಂ ಮಿಡಿದು ಒಯ್ಯನೆ ಕೇಳ್ದು ಒರಲ್ದು
ಬಣ್ಣಿಸುವ ಬುಧರ್ಕಳಿಂ ಪಿಂಗುಗುಂ ಕವಿತಾ ಪರಿಶ್ರಮಂ....
(ಸೂಕ್ತಿಸುಧಾರ್ಣವ ,೧ -೬೯).

೪. .....ಕಾವ್ಯ ಘಳರಸಂಗಳನು ಸವಿಸುವುದು ಲೋ
ಕದ ಶಿವಪದಾರ್ಚಕರು ಮಾನಿಗಳು ರಸಿಕರುತ್ತಮರು ಸುಕಲಾ ಪ್ರೌಢರು।
(ರಾಘವಾಂಕ, ಹ.ಕಾ.೧-೧೮)

೫. ಬಲ್ಲವರು ಭಾವುಕರು ಭಕ್ತಿಯ
ಬಲ್ಲಿದರು ಭಾವಿಸುವುದೀ ಪ್ರಭುಲಿಂಗಲೀಲೆಯಲಿ
(ಚಾಮರಸ,ಪ್ರ.ಲಿಂ.ಲೀ.೧-೮)

೬. ತಿಳಿಯ ಹೇಳುವೆ ಕೃಷ್ಣಕಥೆಯನು
ಇಳೆಯ ಜಾಣರು ಮೆಚ್ಚುವಂತಿರೆ (ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ, ಕ.ಭಾ.ಕ.ಮಂ.೧-೧೩).

ಹೀಗೆಯೇ ಕನ್ನಡದ ಕವಿಗಳೆಲ್ಲರು ತಮಗೆ ಎಂತಹ ಸಹೃದಯ ಬೇಕು ಎಂಬುದನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುವಲ್ಲಿ ಈ ಎಲ್ಲ ಗುಣಗಳು ಶಿಷ್ಟಸಾಹಿತ್ಯದ ಸಹೃದಯನ ಅರ್ಹತೆಗಳೆಂದು ಹೇಳಬೇಕು. ಇದು ಲಿಖಿತಮೂಲದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಬಯಸುವ ಬಗೆ ಎಂತಲೇ ತಿಳಿಯುವುದು ಇಲ್ಲಿ ಅನಿವಾರ್ಯವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಎಂಥವನು ತಮ್ಮ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಸಹೃದಯನು ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಲೇ ಮತ್ತೆ ಎಂಥವನು ಸಹೃದಯನೆನಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಅಯೋಗ್ಯನು ಎಂಬುದನ್ನೂ ಶಿಷ್ಟರು ದಾಖಲಿಸುತ್ತಾರೆ.

೧. ಕವಿತಾ ರಹಸ್ಯಮಂ ಸ
ತ್ಕವಿಯಱಿಗುಮನೇಡ ಮೂಕನೇಡಂ ಜಡನೆಂ
ಬವನಱಿಗುಮೆ.... (ಪಂಪ,ಆ.ಪು.೧-೨೦)

೨. ಸರಸತಿಯನಬಲೆಯಂ ಗೋ
ಣ್ಮುರಿಗೊಂಡರ್ಥಕ್ಕೆ ಕುದಿದುನೋಯಿಸುವವನ
ಕ್ಕರಿಗನೆ ಪಾತಕನಾತನೆ
ಸರಸ್ವತೀ ದ್ರೋಹನವನನಾರ್ ಮುಟ್ಟುವರೋ। (ರನ್ನ, ಅ.ಪು. ೧-೪೯)

೩. ಹೊತ್ತು ಹೋಗದೆ ಪುಂಡರಾಲಿಪ
ಮತ್ತಮತಿಗಳ ಗೋಷ್ಠಿಯಲ್ಲಿದು। (ಚಾಮರಸ, ಪ್ರ.ಲಿಂ.ಲೀ.೧-೧೩)

೪. ಅದು ಘೂಕಂ ದಿವದೊಳ್ ಕಾ
ಣದು ನಿಶ್ಚಯಮಂತೆ ದುರ್ಜನಂ ಕಾಣಂ ಕಾ
ವ್ಯದೊಳತಿ ರಸಮನಸೂಯಾ
ಸದನಂ ಸುಖದೂರನವನ ಮಾತೇಕಿದಱೊಳ್। (ಹರಿಹರ,ಗಿ.ಕ.೧-೨೫)

ಕುಕವಿನಿಂದೆ ಒಂದನ್ನೇ ತಿಳಿದು ಬಲ್ಲ ನಮಗೆ ಹೀಗೆ ಸಹೃದಯರಲ್ಲೂ ತರತಮಭಾವ ಇರುವುದು ಈ ಕವಿಗಳ ಉಕ್ತಿಗಳಿಂದ ತಿಳಿದುಬರುತ್ತದೆ. ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಇದೊಂದು ಲಿಖಿತಮೂಲದ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಆಯ್ಕೆಯೆಂದೇ ಹೇಳಬೇಕಾಗುತದೇನೋ. ಆದರೆ ಜನಪದ ಕಾವ್ಯ-ಕಲಾ ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಈ ಬಗೆಯ ಆಯ್ಕೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯೇ ಏಳದು. ಅಲ್ಲಿ ಎದುರಿಗೆ ಕುಳಿತ ಶ್ರೋತೃಗಳೆಲ್ಲರೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೆಲ್ಲರೂ ಜಾಣರು. ಕವಿಗಳಿಗೆ, ಹಾಡುಗಾರರಿಗೆ, ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಅವರೆಲ್ಲ ದೈವಸಮಾನರು.

ಜನಪದಸಾಹಿತ್ಯ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ-ಸಾಮಾನ್ಯ ಸಹೃದಯ (ಕೇಳುಗ ಮತ್ತು ನೋಡುಗ)ನ ಜೊತೆ ಓದುಗ ಸಹೃದಯನಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ಜನಪದ ಹಾಡುವ ಕಾವ್ಯವು ಓದುವ ಕಾವ್ಯವಾಗಿ ಪ್ರಯೋಗಗೊಳ್ಳುವ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ-ಕೇವಲ ಓದುಗ ಸಹೃದಯನಿದ್ದು, ಕೇಳುಗ ಮತ್ತು ನೋಡುವ ಸಹೃದಯನ ಹಾಜರಾತಿ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಹೀಗಾಗಿ ಜನಪದಸಾಹಿತ್ಯ ಕ್ಷೇತ್ರ ಎದುರಿಸುತ್ತಿರುವ ಇಂದಿನ ಅನೇಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಸಹೃದಯನ ಸಮಸ್ಯೆಯೂ ಒಂದಾಗಿದೆ.

ಜಾನಪದ ಕ್ಷೇತ್ರದ ಸಹೃದಯನು ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಶ್ರದ್ಧಾ ಮತ್ತು ಭಕ್ತಿಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಆಲಿಸುವವನಾಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಕವಿಯ ನುಡಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ತನ್ನ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಒಮ್ಮತದಿಂದಲೇ ಹಾಜರಾಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಆದುದರಿಂದ ಕವಿಯ ಮಾತುಗಳು ಸಹೃದಯನ ಮೇಲೆ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿ ಅಸ್ತ್ರಗಳಂತೆ ಕೆಲಸಮಾಡುತ್ತವೆ. ಹೀಗೆ ಒಮ್ಮೆ ಅವನ ಮನಸ್ಸಿನ ಮೇಲೆ ಆದ ಕಾವ್ಯಪ್ರಭಾವವು ಸುಲಭವಾಗಿ ಅಳಿಸಿಹೋಗದು. ಅವನು ಆ ಕ್ಷಣಮಾತ್ರ ದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯಾನಂದವನ್ನನುಭವಿಸಿ, ಮರುಘಳಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಮರೆತುಬಿಡುವವನಲ್ಲ. ತನ್ನ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಹಿಡಿಸಿದ್ದರ ಅನುಕರಣೆಗೆ ತೊಡಗುತ್ತಾನೆ. ಹಾಗೆ ಬದುಕಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಸಹೃದಯನು ಕವಿಯಿಂದ ಮನರಂಜನೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರ ಬಯಸುವುದಿಲ್ಲ. ಜೀವನಕ್ಕೆ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನವನ್ನೂ ನಿರೀಕ್ಷಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇವನು ತೀರಾ ಸಾಮಾನ್ಯನಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಕಾವ್ಯ ಕಡಲಿಯಂತಿರದೆ, ಸುಲಭವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವಂತಹ ಸರಳವಾದ ಶೈಲಿ, ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಇಲ್ಲಿಯ ಸಹೃದಯನು ಕೇವಲ ಸಹೃದಯನಾಗಿರದೆ ಕಾವ್ಯದ ಪುನರ್‌ಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹಾಡು ಕೇಳಿ, ಬಯಲಾಟ ನೋಡಿ, ತನ್ನ ಮೆಚ್ಚುಗೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸಲು - ವಾಹ್ವಾ, ಶಬ್ಬಾಶ್, ಠೀಕಪಾ ಠೀಕ ಮುಂತಾದ ಉದ್ಗಾರಗಳನ್ನು ತೆಗೆಯುತ್ತಾನೆ. ಹಾಡುಗಾರ ಅಥವಾ ಕಲಾಕಾರನು ಸಹೃದಯನಿಂದ ತನಗೆ ದೊರೆತ ಈ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಕ್ಕೆ, ಮೆಚ್ಚುಗೆಗೆ ಅಭಿನಂದಿಸಲು ಹೊಸ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹಾಡನ್ನು ಇನ್ನಷ್ಟು ಪರಿಣಾಮ ಕಾರಿಯಾಗಿ, ಆಕರ್ಷಕವಾಗಿ ರೂಪುಗೊಳಿಸಲು ಹೆಣಗುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗೆ ಜನಪದಕಾವ್ಯ ಸಮಷ್ಟಿಯತ್ತ ತಿರುಗಲು ಸಹೃದಯನು ಕಾರಣನಾಗುತ್ತಾನೆ.

ಜನಪದ ಕಾವ್ಯಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ಸಹೃದಯನನ್ನು ದೇವರ ಸಮಾನನೆಂದು ಭಾವಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಅವನನ್ನು ದೈವವೆಂದೇ ಸಂಬೋಧಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಕೆಲವು ಪ್ರಕಾರದ ಹಾಡುಗಳಂತೂ ಸಹೃದಯನ ಪ್ರಸ್ತಾಪದಿಂದಲೇ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತವೆ. ದೈವವನ್ನು ವಂದಿಸಿಯೇ ಹಾಡು ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಶಾಂತರೀತಿಯಿಂದ ಕುಳಿತು ಹಾಡನ್ನು ಆಲಿಸಬೇಕೆಂದೂ ತಪ್ಪಾದರೆ ಕ್ಷಮಿಸಬೇಕೆಂದೂ ಹಾಡುಗಾರರಲ್ಲಿ ಯಾರು ಬಲ್ಲವರೆಂದು ನಿರ್ಣಯಿಸಬೇಕೆಂದೂ ಮುಂತಾಗಿ ಸಹೃದಯನನ್ನು ಪ್ರಾರ್ಥಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಮಾತುಗಳಿಂದ ಹಾಡು ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ.

೧. ಸುತ್ತ ಕುಂತಿರಿ ಬುದ್ಧಿವಂತ ಜನ ।ನೀವು ಇನ್ನ
ಒಂದು ಮಹಾತ್ಮೆ ಹೇಳುವೆ ಸಣ್ಣ ಬಾಲಕ ನಾ । (ಒಂದು ಮೊಹರಂ ಹಾಡಿನಿಂದ)

೨. ಸುತ್ತಮುತ್ತ ಕುಂತೀರಿ ಸಣ್ಣ ದೊಡ್ಡವರ
ಮನಸಿಟ್ಟು ಕೇಳರಿ ಈ ಕತಿ ಸಾರ । (ಒಂದು ಮೊಹರಂ ಹಾಡಿನಿಂದ)

೩. ಸುತ್ತಮುತ್ತ ಕುಂತಿರಿ ಸರ್ವಜನ
ಚಿತ್ತಿಟ್ಟು ಕೇಳರಿ ಒಂದು ಬಯ್ಯನ। (ಒಂದು ಮೊಹರಂ ಹಾಡಿನಿಂದ)

೪. ಒಂದನು ಅರಿಯದ ಕಂದನು ಪೇಳುವೆ
ಚೆಂದದಿ ಕೇಳಿರಿ ಶಿವನುಡಿಯ
ಕುಂದು ಕೋವಿದ್ದರೆ ಮನ್ನಿಸಿ ಮಾನ್ಯರೆ
ಸಣ್ಣ ಬಾಲರ ವಾಕ್ಯಗಳ । (ಮಲೆಯ ಮಾದೇಶ್ವರ,ಪು.೨)

ಈ ರೀತಿ ಸಹೃದಯನನ್ನು ಮರ್ಯಾದೆಯಿಂದ ಮೊದಲಿಗೆ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿ , ನಮಿಸಿ, ಹಾಡು ಪ್ರಾರಂಭ ಮಾಡುವ ಪದ್ಧತಿ ಜನಪದರಲ್ಲಿದೆ. ಈ ಭಾವನೆ ಕೆಲವು ಕಡೆ ವ್ಯಕ್ತವೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ಇನ್ನೂ ಕೆಲವುಕಡೆ ವ್ಯಕ್ತವಾಗದೇ ಇದ್ದರೂ ಕೇಳುಗರಿಲ್ಲದೆ ಜನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಯಾವುದೇ ಪ್ರಕಾರ ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. ಅಪವಾದವಾಗಿ ತ್ರಿಪದಿಗಳು ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುವ ಮತ್ತು ಬಳಕೆಗೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ–ಬೀಸುವ,ಕುಟ್ಟುವ , ಹಂತಿ,ಬೋಲೋರಿ,ಮಟ್ಟಿ ಮುಂತಾಗಿ– ಒಬ್ಬಿಬ್ಬರು ಮಾತ್ರ ಕೆಲಸದಲ್ಲಿ ತೊಡಗುವ ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ , ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಸಹೃದಯರ ಹಾಜರಾತಿ ಕಾಣದು. ಉಳಿದಂತೆ ಜನಪದದ ಯಾವುದೇ ಪ್ರಕಾರದ ಕಲೆ, ಸಾಹಿತ್ಯಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಎದುರಿನಲ್ಲಿಯೇ ಅನಾವರಣಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಕಥೆ, ಐತಿಹ್ಯ, ಒಗಟು, ಒಡಪು, ಗಾದೆ ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ಹೇಳಲಾಗುತ್ತದೆ; ಹಾಡು ಹಾಡಲಾಗುತ್ತದೆ; ಕಲೆಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಇದು ಜನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಕಲಾಲೋಕದಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಸಾಮಾನ್ಯ ಸಂಗತಿ.

ಕಥೆ ಹೇಳುವಾಗ ಮುಂದೆ ಒಬ್ಬರು ಅಥವಾ ಹಲವರು ಕೇಳಲು ಬೇಕೇಬೇಕು ಎಂಬ ಸಂಗತಿಯಿಂದಾಗಿ, ಲಿಖಿತಮೂಲದ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ, ಕೇಳುಗನೊಬ್ಬನಿಗೆ ಕಥೆ ಒರೆಯುವ ತಂತ್ರವನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಮಹಾಭಾರತವನ್ನು ವೈಶಂಪಾಯನ ಮುನಿಗಳು ಜನಮೇಜಯನಿಗೆ ಒರೆದಂತೆ, ಶಿವನು ಪಾರ್ವತಿಗೆ ಪಂಚತಂತ್ರದ ಕಥೆಗಳನ್ನು

ಒರೆದಂತೆ, ಗೌತಮಗಣಧರರು ಶ್ರೇಣಿಕ ಮಹಾರಾಜನಿಗೆ 'ಧರ್ಮಾಮೃತ'ದ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಒರೆದಂತೆ, ಮುದ್ದಣ್ಣನು ಮನೋರಮೆಗೆ ರಾಮಾಶ್ವಮೇಧದ ಕಥೆಯನ್ನು ಹೇಳುವಂತೆ, ರಾಮಾಯಣವನ್ನು ಲವ-ಕುಶರು ಹಾಡಿದರು ಎಂಬಂತೆ- ಲಿಖಿತ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಕೆಲ ಸಾಮಾನ್ಯ ತಂತ್ರಗಳು ಇವು. ಇಲ್ಲೆಲ್ಲ ಕಥೆ ಒರೆಯುವುದು ಒಂದು ತಂತ್ರವಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಬಳಕೆಯಾಗಿದ್ದುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಹೀಗೆ ಕಥೆ ಹೇಳಲು, ಕಥಾನಕವನ್ನು ಹಾಡಲು ಬಳಸಿದ ತಂತ್ರವನ್ನು ನಾಗವರ್ಮನು ತನ್ನ ಆತ್ಮೀಯ ಸತಿಗೆ ಛಂದಸ್ಸನ್ನೇ ಒರೆಯುವಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಗೊತ್ತಾಗುವುದೇನೆಂದರೆ- ಹೀಗೆ ಹೇಳುವ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಇವರೆಲ್ಲ ಕಾವ್ಯದ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ನೇಮಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಒಂದು ತಂತ್ರವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ ಎಂಬುದು.

ಒಂದೇ ಬಗೆಯ ಬೇತಾಳನ ಕಥೆಗಳನ್ನು ವಿಕ್ರಮರಾಜನಿಗೆ ಸ್ವತಃ ಬೇತಾಳನೇ ಆ ಕಥೆಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ನಿರೂಪಿಸುವ ತಂತ್ರವನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿದ್ದು, ಶುಕಸಪ್ತತಿ ಕಥೆಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಣ್ಣುಮಗಳಿಗೆ ಪ್ರತಿರಾತ್ರಿಯೂ ಒಂದೊಂದಾಗಿ ಗಿಳಿಯೇ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಹೇಳಿದಂತೆ ತಂತ್ರ ಅಳವಡಿಸಿರುವುದು - ಬಹುಶಃ ಲಿಖಿತಮೂಲದ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಈ ತಂತ್ರ ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿ ಬರಲು ಕಾರಣವಾಗಿರ ಬೇಕೆನಿಸುತ್ತದೆ.

೫

ಕಾವ್ಯದ ಪರಿಣಾಮ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಜನಗಳು

ಕಲಾಲೋಕದಲ್ಲಿ 'ಕಲೆಗಾಗಿ ಕಲೆ' ಮತ್ತು 'ಬದುಕಿನಗಾಗಿ ಕಲೆ' ಎಂಬ ಎರಡು ಭಿನ್ನ ದೃಷ್ಟಿಗಳಿವೆ. 'ಕಲೆಗಾಗಿ ಕಲೆ' ಎನ್ನುವಲ್ಲಿ- ಕಲಾತ್ಮಕ (ಸೌಂದರ್ಯದ) ಅಂಶಗಳ ಸಮೃದ್ಧತೆಯ ಬಗ್ಗೆ 'ಬದುಕಿಗಾಗಿ ಕಲೆ' ಎನ್ನುವಲ್ಲಿ- ಅದರ ಪ್ರಾಪಂಚಿಕ ಉಪಯೋಗದ ಬಗ್ಗೆ ಆಲೋಚನೆ ಮಾಡಲಾಗುತ್ತದೆ. ಕೇವಲ ಪ್ರಯೋಜನದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕಾವ್ಯ ರಚಿಸಿದರೆ ಅದು ಕಲಾತ್ಮಕತೆಯಿಂದ ದೂರಾಗಿ ವಾಚ್ಯವಾಗುವ ಅಪಾಯವಿರುವಂತೆ, ಕೇವಲ ಕಲೆಯ (ಸೌಂದರ್ಯದ) ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನಿರ್ಮಾಣವಾಗುವ ಕಲೆಯು ಬದುಕಿನ ಸಂಬಂಧದಿಂದ ದೂರ ಉಳಿದು ನಿಷ್ಪ್ರಯೋಜಕ ಎನಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಎರಡೂ ದೃಷ್ಟಿಗಳು ಒಂದು ಕಲೆಯ ಸೃಜನೆಯಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಆ ಕಲೆಯ ಪ್ರಸ್ತುತತೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸುವಲ್ಲಿ ಅವಶ್ಯವೆನಿಸುತ್ತವೆ. ಅದು ಕಲೆಯೂ (ಸುಂದರವೂ) ಆಗಿರಬೇಕು, ಬದುಕಿಗೆ ಉಪಯೋಗವೂ ಎನಿಸಿರಬೇಕು ಎಂಬುದು ದೇಸೀ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಸರಿಯೆನಿಸುತ್ತದೆ.

ಹೀಗೆನ್ನುವಾಗ ಕಲೆಯ ಅಸಮಾನ್ಯತೆಯನ್ನು ನಿರ್ಲಕ್ಷಿಸಿ, ಅದನ್ನು ಆ ಎತ್ತರದಿಂದ ಬಿಡಿಸಿಕೊಂಡು ಸಾಮಾನ್ಯೀಕರಿಸುತ್ತಿದ್ದೇನೆಂಬ ಅಳುಕು ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿಯ ಭಾವನೆಯೆಂದರೆ, ಶಾಸ್ತ್ರಕಾರರು ಕಲೆಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿಂದ ಬಿಡಿಸಿಕೊಂಡೇ ಅಲ್ಲಿಗೊಯ್ದು ಸಾಮಾನ್ಯದಿಂದ ಅಸಾಮಾನ್ಯಕ್ಕೇರಿಸಿದರು; ಅಪರೂಪವಾಗಿಸಿದರು. ಕಲೆ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಯಾರಿಗೆ ಬೇಡ? ಅದಕ್ಕಾಗಿ ನೆಲದಿಂದ ಮೇಲೆತ್ತಿ, ನೆಲುವಿನ ಮೇಲಿಟ್ಟಿರುವುದನ್ನು ಕೆಳಗೆ ಇಳಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ಅಲ್ಲೇನಿದೆಯೆಂದು ಮತ್ತೆ ಜನಸಾಮಾನ್ಯರಿಗೆ ತಿಳಿಯಬೇಕಾಗಿದೆ. ಅದರ ತೂಕ ಎಲ್ಲರ ಎದುರಿನಲ್ಲಿ ನಡೆಯಬೇಕಾಗಿದೆ. ಅಂದಾಗಲೇ ಯಾವುದು ಏನು? ಎಂಬುದು ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಗೊತ್ತಾಗುವುದು. ಮತ್ತು ಅದು ಎಲ್ಲರ ಮನ್ನಣೆ ಪಡೆಯುವುದರೊಂದಿಗೆ ಸಾಮಾನ್ಯರೊಂದಿಗೆ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿರುವುದು. ಅಸಾಮಾನ್ಯ, ಅದ್ಭುತ, ಅಪರೂಪ ಎನ್ನುತ್ತ ಎಲ್ಲರಿಂದ ದೂರವುಳಿದರೆ ಅದರಿಂದ ಯಾರಿಗೇನಾಗಬೇಕಾಗಿದೆ?

ಹೆಚ್ಚು ಕಲಾತ್ಮಕ (ಸೌಂದರ್ಯಯುತ)ವಾದುದು ಕೇವಲ ಸ್ವಾದ್ಯ (ಸಂತೋಷ ದಾಯಕ) ವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ಮಾನವ ಸೃಷ್ಟಿಗಳು ಅದ್ಭುತವೆನಿಸುತ್ತವೆ. ಈ ಬಗೆಯ ಅಪರೂಪಗಳನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯನೂ ಸವಿಯಲು ಬಯಸುತ್ತಾನೆ. ಮತ್ತು ಇಂಥವನ್ನು ಆತ ನಿಷ್ಪ್ರಯೋಜಕವೆಂದು ಭಾವಿಸಲಾರ. ಏಕೆಂದರೆ ಇಂತಹ ಅದ್ಭುತಗಳು ಬದುಕಿಗೆ ಬೇಕಾದ ಕಥೆಗಳನ್ನೇ ಹೊತ್ತಿರುತ್ತವೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ - ಶ್ರವಣಬೆಳ್ಗೊಳದ ಗೊಮ್ಮಟ ಮೂರ್ತಿಯಾಗಬಹುದು, ಆಗ್ರಾದ ತಾಜಮಹಲ ಆಗಬಹುದು. ಆದರೆ ನಮ್ಮ ಚಿಂತನೆಯನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಸೀಮಿತಗೊಳಿಸಿ ನೋಡಿದರೆ, ಸಾಮಾನ್ಯನಿಗೂ ಸರಳವಾಗಿ ಸ್ವಾದ್ಯವಾಗಬಹುದಾದ ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆಯೂ ಲಿಖಿತಮೂಲದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃಷಿಯಲ್ಲಿ ದೊರಕಲಾರದು. ನಮ್ಮ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಆಬಾಲವೃದ್ಧರನ್ನು ಸಮಗ್ರವಾಗಿ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಾಗ, ಹೆಚ್ಚು ಜನಸಮುದಾಯಕ್ಕೆ ಸರಾಗವಾಗಿ ತಿಳಿಯುವ ಮತ್ತು ಸ್ವಾದ್ಯವೆನಿಸುವ ಗುಣಗಳು ಕಾಣುವುದು ಜನಪದಕಾವ್ಯ (ಸಾಹಿತ್ಯ) ಲೋಕದಲ್ಲೆ.

ಮನುಷ್ಯ ಮಾಡುವ ಯಾವುದೇ ಪ್ರಯತ್ನಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಫಲ ಬಯಸುವ ಸಾಮಾನ್ಯ ಮನೋಭಾವವನ್ನು ಮಾನವವರ್ಗದಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಕಲೆಯು ಮಾನವ ನಿರ್ಮಿತವಾದುದ ರಿಂದ, ಅಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯನ ದೃಷ್ಟಿ- ಇದರಿಂದ ತನಗೇನು? ಎಂಬ ಲೆಕ್ಕಾಚಾರ ಹಾಕಿರುವುದು ಸಹಜವೇ ಎನಿಸುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ನಿಸರ್ಗದತ್ತ ಕೊಡುಗೆಗಳಿಂದ ಮನುಷ್ಯ ನಿರೀಕ್ಷಿಸಲಾರ. ಆದರೆ ಈ ನಿಸರ್ಗದತ್ತವಾದ ಅದ್ಭುತಗಳು: ಸಮುದ್ರ- ಬೆಟ್ಟ, ಸೂರ್ಯೋದಯ- ಸೂರ್ಯಾಸ್ತ, ಕತ್ತಲು-ಬೆಳಕು, ಸಿಡಿಲು-ಮಿಂಚು-ಮಳೆ-ಗಾಳಿ,ಗಿಡ-ಮರ-ಬಳ್ಳಿ, ಹೂ-ಕಾಯಿ- ಹಣ್ಣು ಇವುಗಳೆಲ್ಲ ಅವನ ಮೇಲೆ ಅಗಾಧವಾದ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಬೀರುತ್ತವೆ. ಮಾನವನು- ನೋಡುವ ಮತ್ತು ಕೇಳುವ ಮೂಲಕ ಅವನ ಇಡೀ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವು ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಅನುಭವಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಸುಂದರ ಮತ್ತು ಅದ್ಭುತವಾದ ನಿಸರ್ಗದ ಗುಣಗಳನ್ನು ಮಾನವ ನಿರ್ಮಿತ ಲಲಿತಕಲೆ ಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ನೋಡುವ, ಕೇಳುವ ಮೂಲಕ ಗ್ರಹಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿರುವ ಸಹೃದಯನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು, ತಮ್ಮ ಪರಿಣಾಮಗಳಿಂದಲೇ ಆವರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಆನಂದ ಬೆರೆತ ಆಶ್ಚರ್ಯ ಮತ್ತು ಅಗಾಧತೆಗಳಿಗೆ ಮಾನವನ ಮುಗ್ಧ-ಭಾವನಾತ್ಮಕ ಗುಣ ಈಡಾಗುತ್ತದೆ.

ಲಲಿತಕಲೆಗಳ ಅವಶ್ಯಕತೆಯನ್ನು, ಪ್ರಸ್ತುತತೆಯನ್ನು 'ಬದುಕಿಗಾಗಿ ಕಲೆ' ಎಂಬ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಸಹೃದಯನಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿ ಎರಡು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಗಮನಿಸಬಹು ದಾಗಿದೆ. ಒಂದು- ಆಬಾಲವೃದ್ಧರ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಮೇಲೆ ಅವು ಬೀರುವ ಪರಿಣಾಮದ ದೃಷ್ಟಿ, ಇನ್ನೊಂದು ಅವನ ಬದುಕಿಗೆ ಅನುಕೂಲವಾಗುವ ತಿಳುವಳಿಕೆಯನ್ನು ಒದಗಿಸುವ ಪ್ರಯೋಜ ನದ ದೃಷ್ಟಿ. ಲಲಿತಕಲೆಗಳು ಎದುರಿಗೆ ಬಂದ ಸಹೃದಯನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಮೇಲೆ ಮೊದಲು ಬೀರುವುದು ಪರಿಣಾಮ. ಚಿತ್ರ, ಶಿಲ್ಪ, ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪಗಳನ್ನು ನೋಡಿದ ಕೂಡಲೆ ಅವು ತಮ್ಮ ಅಗಾಧತೆಯಿಂದ ಬೆರಗುಗೊಳಿಸುವ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮೊದಲು ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಮೊದಲು ಅವು ಬೀರುವ ಪರಿಣಾಮದ ವಿಚಾರ, ನಂತರ ಅವು ಸಾರುವ ಸಂದೇಶಗಳ ಪ್ರಯೋಜನದ ವಿಚಾರ. ಹೀಗೆಯೇ ಸಂಗೀತ, ನೃತ್ಯ, ನಾಟಕಗಳ ವಿಷಯವೂ ಕೂಡ.

ಲಲಿತಕಲೆಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಗುಣವು ಮಾಡುವ ಕೆಲಸವೇ ಇದು. ಅವು ಸಹೃದಯನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಮೇಲೆ ಬೀರುವ ಪರಿಣಾಮಗಳು ಪ್ರಥಮವೆನಿಸಿ, ಬದುಕಿಗೆ ಅನುಕೂಲವಾಗುವ ಉಪಕಾರಕ (ಪ್ರಯೋಜನದ) ದೃಷ್ಟಿ ಎರಡನೆಯದಾಗುತ್ತದೆ.

ಜನಪದಸಾಹಿತ್ಯವು ಲಲಿತಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಾಗುವುದರಿಂದ ಅದರ ಪ್ರದರ್ಶನಗುಣ ದಿಂದಾಗಿ-ಪರಿಣಾಮದ ಗುಣ ಮುಂದಾಗಿ, ಪ್ರಯೋಜನದ ಮಾತು ಎರಡನೆಯದಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಶಿಷ್ಟಸಾಹಿತ್ಯವು ಓದುಗನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಮೇಲೆ ಬೀರುವ ಪರಿಣಾಮದ ವೈವಿಧ್ಯತೆಗಳಿಗಿಂತ ಬದುಕಿಗೆ ಒದಗಿಸುವ ಉಪಕಾರಕ (ಪ್ರಯೋಜನದ) ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನೇ ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿ ಗಮನಿಸಿದ ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸಾಕಾರರು ಅದರ ಪ್ರಯೋಜನದ ಮುಖವನ್ನು ವಿವರವಾಗಿ, ಪರಿಣಾಮದ ಮುಖವನ್ನು ಕೇವಲ ಆನಂದಕ್ಕೆ ಸೀಮಿತಗೊಳಿಸಿ ಚರ್ಚಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಸಂಸ್ಕೃತ ಅಲಂಕಾರಿಕರು ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಯಾವುದೇ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಎಲ್ಲ ಕಲೆಗಳ ವ್ಯಾಪಕವಾದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸದೆ, ಕೇವಲ ಅಕ್ಷರಮಾಧ್ಯಮದ ಕಾವ್ಯಲೋಕವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಗಮನಿಸಿ ಚರ್ಚಿಸುವುದರಿಂದ ಅವರ ಚಿಂತನೆಗಳು ಒಂದು ಸೀಮಿತ ವಲಯಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಅಂಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಅಕ್ಷರ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಏಕೈಕ ಕಲೆ ಎಂದರೆ ಶಿಷ್ಟಸಾಹಿತ್ಯ ಮಾತ್ರ. ಅದಕ್ಕಿರುವ ಗುಣಗಳು ಬೇರೆ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿ ಗೋಚರಿಸು ವುದಿಲ್ಲ. ಹೀಗಾಗಿ ಜನಪದಸಾಹಿತ್ಯ ಸೇರಿ ಎಲ್ಲ ಏಳು ಲಲಿತಕಲೆಗಳು ಒಂದೆಡೆಯಾದರೆ, ಶಿಷ್ಟಸಾಹಿತ್ಯ ಒಂದೇ ಒಂದುಕಡೆಯಾಗುತ್ತದೆ.

ಕಾವ್ಯದ ಉಪಕಾರಕ ದೃಷ್ಟಿಯ ಪ್ರಯೋಜನದ ಲೆಕ್ಕಾಚಾರದಲ್ಲಿ, ಸಂಸ್ಕೃತ ಅಲಂಕಾರಿಕ ರಲ್ಲಿ ಮೊದಲಿನಿಂದಲೂ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡದ್ದು- ಕಾವ್ಯದಿಂದ ದೊರೆಯುವುದು-ಧರ್ಮ, ಅರ್ಥ, ಕಾಮ, ಮೋಕ್ಷಗಳೆಂಬ ಪುರುಷಾರ್ಥಗಳ ಪ್ರಯೋಜನಗಳೇ. ಈ ಲಾಭಗಳನ್ನು ಹೇಳುವಲ್ಲಿ ಧಾರ್ಮಿಕ ದೃಷ್ಟಿಕೆಲಸ ಮಾಡಿರುವುದು ಸ್ಪಷ್ಟ. ಹೀಗಾಗಿ ಮೊದಲಿಗೆ ಕಾವ್ಯಪ್ರಯೋ ಜನದ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸುವುದು ಧಾರ್ಮಿಕ ದೃಷ್ಟಿಯೇ. ಪ್ರಾರಂಭಿಕ ಸಂಸ್ಕೃತ ಅಲಂಕಾರಿಕರಾದ ಭಾಮಹ ಮತ್ತು ದಂಡಿ ಅವರಲ್ಲಿ ಈ ಸಂಗತಿ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ.

ಧರ್ಮಾರ್ಥಕಾಮ ಮೋಕ್ಷೇಷು ವೈಚಕ್ಷಣ್ಯಂ ಕಲಾಸು ಚ।
ಪ್ರೀತಿಂ ಕರೋತಿ ಕೀರ್ತಿಂ ಚ ಸಾಧುಕಾವ್ಯ ನಿಬಂಧನಮ್॥

(ಭಾಮಹ,ಕಾವ್ಯಾಲಂಕಾರ,೧-೨)

(ಒಳ್ಳೆಯ ಕಾವ್ಯ ಬರೆಯುವುದರಿಂದ ಧರ್ಮ, ಅರ್ಥ, ಕಾಮ, ಮೋಕ್ಷಗಳೆಂಬ ನಾಲ್ಕು ಪುರುಷಾರ್ಥಗಳ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ನೈಪುಣ್ಯವುಂಟಾಗುವುದಲ್ಲದೆ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಆಸಕ್ತಿ ಹೆಚ್ಚುತ್ತದೆ, ಆನಂದ ಲಭಿಸುತ್ತದೆ, ಕೀರ್ತಿ ಹರಡುತ್ತದೆ)

'...ಸದಾಶ್ರಯಮ್। ಚತುರ್ವರ್ಗ ಫಲಾಯತ್ತಂ ' **(ದಂಡಿ,ಕಾವ್ಯಾದರ್ಶ,೧-೧೫)**

ಭಾರತೀಯ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಜೀವನದ ಬಹುಮುಖ್ಯ ಧಾರ್ಮಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳೆನಿಸಿದ ಪುರುಷಾರ್ಥಗಳನ್ನು ಸಂಸ್ಕೃತ ಅಲಂಕಾರಿಕರು ಕಾವ್ಯದಿಂದಲೂ ಬಯಸಿದ್ದು ಕಾಲಬದ್ಧ ಫಲವೆನ್ನದೆ ವಿಧಿಯಿಲ್ಲ. **'ಕಾವ್ಯಂ ಸದ್‌ದೃಷ್ಟಾದೃಷ್ಟಾರ್ಥಮ್; ಪ್ರೀತಿ ಕೀರ್ತಿ ಹೇತುತ್ವಾತ್'**

ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ವಾಮನ. ಅಂದರೆ ಸತ್ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ದೃಷ್ಟಪ್ರಯೋಜನದಂತೆ ಅದೃಷ್ಟ ಪ್ರಯೋಜನವೂ ಇದೆ; ಪ್ರೀತಿ,ಕೀರ್ತಿ ಎರಡಕ್ಕೂ ಅದೇ ಪ್ರಯೋಜಕ (ಕ. ಕಾ.ಸೂ.ಶಿ,ಪು.೭).

'ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗ'ಕಾರನು ಈ ಮೇಲಿನ ಭಾಮಹ ಮತ್ತು ದಂಡಿ ಇವರಿಬ್ಬರ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ಯಥಾವತ್ತಾಗಿ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡು ಅನುವಾದಿಸುತ್ತಾನೆ:

ಅಧಿಕೃತ ಸತ್ಪುರುಷಾರ್ಥ
ಪ್ರಧಾನ ಧರ್ಮಾರ್ಥಕಾಮಮೋಕ್ಷಂಗಳವಾ
ಬುಧಜನ ವಿವಿಕ್ತ ಕಾವ್ಯ
ಪ್ರಧಾರಿತಾರ್ಥಂಗಳಖಿಳ ಭುವನಹಿತಂಗಳ್ । **(ಕ.ರಾ.ಮಾ.೧-೨೦)**

(ಲೋಕಕ್ಕೆಲ್ಲ ಹಿತಕಾರಿಗಳಾದ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಪುರುಷಾರ್ಥಗಳೆಂದರೆ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿರುವ ಧರ್ಮ, ಅರ್ಥ,ಕಾಮ,ಮೋಕ್ಷಗಳು. ಅವೆಲ್ಲವೂ ವಿಬುಧರ ಕಾವ್ಯಗಳಿಂದ ಸುಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ತಿಳಿಯಬರುತ್ತವೆ).

ಕನ್ನಡದ ಶಾಸ್ತ್ರಕಾರರಾದ ಶ್ರೀವಿಜಯ ಮತ್ತು ನಾಗವರ್ಮರು ಕವಿಗಳಿಗೆ ದೊರೆಯುವ ಲಾಭಗಳಲ್ಲಿ ಕೀರ್ತಿಯನ್ನೇ ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ಉಲ್ಲೇಖಿಸುವುದು ಗಮನಾರ್ಹ ಸಂಗತಿ.

ಲೋಕದೊಳದಱಂ ಕಾವ್ಯ
ಸ್ವೀಕರಣೋದ್ಯುಕ್ತನಕ್ಕೆ ಕವಿ ತನ್ನಱಿವಂ
ತಾ ಕಲ್ಪಾಂತ ಸ್ಥಾಯಿ
ಶ್ರೀ ಕೀರ್ತಿ ವಧೂ ಪ್ರಧಾನ ವಲ್ಲಭನಕ್ಕುಂ । **(ಕ.ರಾ.ಮಾ.೧-೨೧)**

ತಾನು ಕವಿಯಾದುದರಿಂದ ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಲಕ್ಷ್ಮೀ ಕರುಣೆಗೆ ಪಾತ್ರನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಕೀರ್ತಿವಧುವನ್ನು ಪಡೆದು ಈ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ಶಾಶ್ವತವಾಗುಳಿಯುತ್ತಾನೆ- ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ಶ್ರೀವಿಜಯ. ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗದ ಈ ಮಾತು ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಕನ್ನಡಸಾಹಿತ್ಯ ಸೃಷ್ಟಿಯ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಹಿಡಿದು ನಡೆಸಿದೆ. ಜೊತೆಗೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ಅಲಂಕಾರಿಕರ ಪ್ರಭಾವವಂತೂ ಸರಿಯೇ ಸರಿ. ನಾಗವರ್ಮನೂ ಕವಿಗೆ ದೊರೆಯುವ ಲಾಭದ ಬಗ್ಗೆ ಉಲ್ಲೇಖ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ.

ಪರಮ ಪ್ರೀತಿ ನಿಮಿತ್ತಂ
ನಿರತಿಶಯ ಯಶೋನಿದಾನಮಪ್ಪುದಱನಿಹಂ
ಪರಮೆಂಬರಡರ್ಕಂ ಬಂ
ಧುರ ಕಾವ್ಯ ನಿಬಂಧದಿಂ ಹಿತಂ ಪೆಱತುಂಟೇ ।
(ಕಾವ್ಯಾವಲೋಕನ, ೨-೪(೪೨೭)

'ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಕವಿಗೆ ಗೌರವ(ಪ್ರೀತಿ) ಮತ್ತು ಕೀರ್ತಿಗಳು ದೊರೆಯುವುದರಿಂದ ಇಹ-ಪರ ಎಂಬ ಎರಡಕ್ಕೂ ಕವಿ ಸಲ್ಲುತ್ತಾನೆ' ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ನಾಗವರ್ಮ. ಶ್ರೀವಿಜಯ ಮತ್ತು ನಾಗವರ್ಮರ ಈ ಮಾತಿಗೆ ಭಾಮಹನ '**ಪ್ರೀತಿಂ ಕರೋತಿ ಕೀರ್ತಿಂ ಚ ಸಾಧು ಕಾವ್ಯ ನಿಬಂಧನಂ**'(ಕ. ಕಾ.೧-೨) ಎಂಬ ಮಾತು ಮೂಲವಾಗಿರುವಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ.

ಕಾವ್ಯಪ್ರಯೋಜನಕ್ಕೆ ಅಂದರೆ ಕಾವ್ಯದ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಸುತ್ತತೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ, ಭಾರತೀಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತದ ಅಲಂಕಾರಿಕನಾದ ಮಮ್ಮಟನ (೧೧ನೇ

ಶತಮಾನ) ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಮಹತ್ವದ್ದಾಗಿದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಆತ ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ ಧಾರ್ಮಿಕ ಹಿಡಿತದಿಂದ ಬಿಡಿಸಿಕೊಂಡು, ಸಾಮಾಜಿಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಆಲೋಚಿಸಿ ಕಾವ್ಯಪ್ರಯೋಜನದ ಪಟ್ಟಿಯನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಿದವನಾಗಿದ್ದಾನೆ :

ಕಾವ್ಯಂ ಯಶಸೇರ್ಥಕೃತೇ ವ್ಯವಹಾರವಿದೇ ಶಿವೇತರಕ್ಷತಯೇ
ಸದ್ಯಃ ಪರನಿರ್ವೃತಯೇ ಕಾಂತಾಸಮ್ಮಿತ ತಯೋಪದೇಶಯುಜೇ ।

-(ಕಾವ್ಯಪ್ರಾಕಾಶ,೧-೨.)

ಮಮ್ಮಟನು ಕಾವ್ಯದಿಂದ: ಕೀರ್ತಿ, ಧನಾರ್ಜನೆ, ವ್ಯವಹಾರಜ್ಞಾನ, ಅಮಂಗಳ ನಿವಾರಣೆ, ಪರಮಾನಂದ, ಕಾಂತಾಸಮ್ಮಿತ ಉಪದೇಶ-ಈ ಆರು ಲಾಭಗಳು ದೊರೆಯುವವೆಂದು ತನ್ನ ಹಿಂದಿನ ಅಲಂಕಾರಿಕರ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ಕ್ರೋಢೀಕರಿಸಿ ಪಟ್ಟಿಮಾಡಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ. ಮುಂದೆ ಬಂದ ಅನೇಕ ಅಲಂಕಾರಿಕರು ಈ ಪಟ್ಟಿಯನ್ನು ಟೀಕೆಮಾಡಿದರೂ ಇಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ಮಮ್ಮಟನ ಮಾತನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಅಲ್ಲಗಳೆಯಲಾಗಿಲ್ಲ.

ಕಾವ್ಯದ ಪ್ರಯೋಜನಗಳ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಮಮ್ಮಟನ ದೃಷ್ಟಿ ವೈಜ್ಞಾನಿಕವಾದುದೇ ಆಗಿದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಕವಿಗಳು ತಮ್ಮ ಕಾವ್ಯದಿಂದುಂಟಾಗುವ ಪ್ರಯೋಜನಗಳನ್ನು ಪಟ್ಟಿಮಾಡುವಲ್ಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ತಿಳುವಳಿಕೆಯ ಕೊರತೆ ಎದ್ದುಕಾಣುತ್ತದೆ. ಕನ್ನಡದ ಕವಿಗಳು ಪುರುಷಾರ್ಥಗಳ ಲಾಭವನ್ನು ಒತ್ತುಕೊಟ್ಟು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಸಂಸ್ಕೃತ ಕವಿಗಳ ಅಭಿಲಾಷೆಯೂ ಇದೇ ಆಗಿದ್ದಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಕವಿಗಳು ಉದ್ಧರಿಸುವ ಈ ಪ್ರಯೋಜನಗಳನ್ನು ಸಾಮಾಜಿಕ-ಧಾರ್ಮಿಕ (ಧರ್ಮ), ಆರ್ಥಿಕ (ಅರ್ಥ), ಲೌಕಿಕ(ಕಾಮ) ಮತ್ತು ಅಲೌಕಿಕ (ಮೋಕ್ಷ) ಎಂದು ಒಡೆದು ಹಾಕಬಹುದಿತ್ತು. ಬಹುಶಃ ಇದನ್ನು ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು, ಅದಕ್ಕೊಂದು ವ್ಯಾಪಕವಾದ-ಸಾಮಾನ್ಯ ಗುಣ ಪ್ರಾಪ್ತವಾಗುವಂತೆ ಮಾಡಿ, ಚಿಂತಿಸಿ, ಪುರುಷಾರ್ಥಗಳ ಚೌಕಟ್ಟಿನಿಂದ ಹೊರಗೆ ಬಂದು, ಲಾಭಗಳು ಯಾರ್‍ಯಾರಿಗೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಿ, ಮಮ್ಮಟನು ಆ ಪಟ್ಟಿಯನ್ನು ತಯಾರಿಸಿದ್ದಾನೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಅವೆಲ್ಲವನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ, ಮಮ್ಮಟ ಹೇಳುವ ಪರಮಾನಂದವನ್ನೂ ಸೇರಿಸಿ ಎಲ್ಲವೂ ಕೇವಲ 'ಬದುಕಿಗಾಗಿ ಕಲೆ' ಎಂಬ ಸಿದ್ಧಾಂತದನ್ವಯ ಲೆಕ್ಕಹಾಕಿಕೊಂಡ ಪ್ರಯೋಜನಗಳೇ ಆಗಿವೆ. ಅಲ್ಲಿ ಯಾವುದೂ ಕೇವಲ 'ಕಲೆಗಾಗಿ ಕಲೆ' ಎಂಬ ಸೌಂದರ್ಯ ದೃಷ್ಟಿಯ ಅಲೌಕಿಕ ಲಾಭ ಎನ್ನುವಂತ ಹದು ಇಲ್ಲವೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಪುರುಷಾರ್ಥಗಳಲ್ಲಿರುವ ಕಾಮದಂತಹ ಲೌಕಿಕ ಅತಿಯನ್ನೂ ಮೋಕ್ಷದಂತಹ ಅಲೌಕಿಕ ಅತಿಯನ್ನೂ ಮಮ್ಮಟನು ದೂರ ಇಟ್ಟಿದ್ದಾನೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ.

ಕಾವ್ಯದಿಂದ ದೊರೆಯುವ ಆನಂದವನ್ನು ಅಭಿನವಗುಪ್ತನಂಥವರು ಹಿಂದೆಯೇ ಅಲೌಕಿಕದೆಡೆಗೆ ಎಳೆದೊಯ್ದು ಬ್ರಹ್ಮಾನಂದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧ ಕಲ್ಪಿಸಿದ್ದರು. ಆದರೆ ಕಾವ್ಯದಿಂದ ಉಂಟಾಗುವ -ಕಾವ್ಯಾನಂದ, ರಸಾನಂದಗಳು ಅಲೌಕಿಕವಾಗಿರದೆ, ಸಹೃದಯರೆಲ್ಲರೂ ಖುಷಿಪಡುವ 'ಕಲಾನಂದ' ಮಾತ್ರವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಅಂದರೆ ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಸಾಧ್ಯವಾಗುವ 'ಖುಷಿಪಡುವ ಸ್ಥಿತಿ'(ಅನುಭವದ ಸ್ಥಿತಿ) ಅದು. ಬ್ರಹ್ಮಾನಂದವೆನ್ನುವುದು ಅಭಿನವಗುಪ್ತನಂತಹ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಗಳು ಕಟ್ಟಿಕೊಟ್ಟ ಅನೇಕ ಭ್ರಮೆಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಾಗಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು.

ಸ್ವತ: ಕವಿಯೂ ಶಾಸ್ತ್ರಕಾರನೂ ಆದ ಮಮ್ಮಟನು ಮೊದಲು ಕವಿಗಳಿಗೆ ದೊರೆಯುವ ಲಾಭಗಳನ್ನು ಕ್ರಮಗೊಳಿಸಿ, ನಂತರ ಸಹೃದಯನಿಗೆ ದಕ್ಕುವ ಲಾಭಗಳನ್ನು ಪಟ್ಟಿ ಮಾಡಿದ್ದಾನೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಮೊದಲಿನ ಯಶಸ್ಸು ಮತ್ತು ಧನಲಾಭಗಳೆರಡು ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಕವಿಗಳಿಗೆ ದಕ್ಕಬೇಕಾದ ಲಾಭಗಳು. ಮುಂದಿನ ನಾಲ್ಕು ಸಹೃದಯರಿಗೆ ದೊರೆಯುವ ಲಾಭಗಳು. ಕವಿಗೆ ದೊರೆಯುವ ಲಾಭಗಳು ಕೇವಲ ಶುದ್ಧಲೌಕಿಕ ಲಾಭಗಳು. ಕೃತಿ ನಿರ್ಮಾಣದಿಂದಾಗಿ ಸಮಾಜದಿಂದ ಸಿಗುವ ಗೌರವಗಳು. ಸಹೃದಯನಿಗೆ ನಿಜವಾಗಿ ಕಲೆಯ ಆರಾಧನೆಯಿಂದ– ಪಠಣದಿಂದ ನೇರವಾಗಿ ಕಲೆಯಿಂದಲೇ ದೊರೆಯುವ ಲಾಭಗಳು ಅವು. ಹೀಗಾಗಿ ಅವನ್ನು 'ಕಲಾಲಾಭಗಳು' ಎಂದು ಕರೆಯಬಹುದು. ಈ ಲಾಭಗಳು ಆತ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಜಾಣನಾಗಿ–ಸೌಖ್ಯವಾಗಿ ಬದುಕಲು ಸಹಾಯ ಮಾಡುತ್ತವೆ.

ಸಹೃದಯನಿಗೆ ದೊರೆಯುವ ಲಾಭಗಳಲ್ಲಿ ಮಮ್ಮಟನು ಪ್ರಥಮ ಆದ್ಯತೆ ಕೊಡುವುದು ವ್ಯವಹಾರಜ್ಞಾನಕ್ಕೆ ಎಂಬುದು ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಮಾತು. ನಂತರ ಅಮಂಗಳ ಪರಿಹಾರ, ಪರಮಾನಂದ ಮತ್ತು ಕಾಂತಾಸಮ್ಮಿತ ಉಪದೇಶಗಳಿಗೆ ಮಾನ್ಯತೆ ಕೊಡುವುದನ್ನು ಲಕ್ಷಿಸಿದರೆ ಆತನು ಆನಂದವನ್ನು ಅನೇಕ ಲಾಭಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಾಗಿ ಗಣಿಸಿದ್ದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಇದು ಅವನ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಕ ದೃಷ್ಟಿಯೆಂದೇ ಹೇಳಬೇಕು.

ಕನ್ನಡಕವಿಗಳು ತಮಗೆ ಕಾವ್ಯದಿಂದ ಬರುವ ಲಾಭಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಆಲೋಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಕನ್ನಡದ ಆದಿಕವಿ ಪಂಪನು ಈ ಮೇಲೆ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ ಸಂಸ್ಕೃತ ಶಾಸ್ತ್ರಕಾರರ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನೇ ಪುನರುಚ್ಚರಿಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆನಿಸುತ್ತದೆ. **'ಕವಿತೆಯೊಳ್ ಆಸೆಗೈವ ಫಲಮಾವುದೋ ಪೂಜೆ ನೆಗಲ್ತೆ ಲಾಭಂ ಎಂಬಿವೆ ವಲಂ' (ಆ.ಪು.೧-೩೬)** ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಪಂಪನ ಈ ಮಾತಿಗೆ ಭಾಮಹನ **'ಪ್ರೀತಿಂ ಕರೋತಿ ಕೀರ್ತಿಂ ಚ ಸಾಧು ಕಾವ್ಯ ನಿಬಂಧನಂ'(ಕ.ಕಾ.೧-೨)**ಎಂಬ ಸೂತ್ರವೇ ಮೂಲವೆಂದು ಹೇಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಪಂಪನು ಕವಿಗೆ ದಕ್ಕುವುದು ಮರ್ಯಾದೆ ಮತ್ತು ಅರ್ಥಲಾಭ ಎಂಬ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಿದ್ದಾನೆ. 'ಪೂಜೆ' ಎಂದರೆ ಮರ್ಯಾದೆ, ಗೌರವ. ಇದು ಪ್ರತಿಭಾವಂತನು ವಾಸವಾಗಿರುವ ಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಆತನಿಗೆ ಸ್ಥಳೀಯರಿಂದ ದೊರೆಯುವ ಗೌರವ. ನೆಗಳ್ತೆ ಎಂದರೆ ಕೀರ್ತಿ. ಇದು ಆತನು ವಾಸಿಸುವ ಗ್ರಾಮದ ಹೊರಗೆ, ತನ್ನ ಕೃತಿಗಳ ಪ್ರಚಾರದಿಂದಾಗಿ ದೊರೆಯುವ ಲಾಭ–ಮರ್ಯಾದೆ. **'ಕೀರ್ತಿಯ ಬಯಸಿ ನಾನುಸಿರಿತಿಲ್ಲೆನಗೆ ಸತ್ಕೀರ್ತಿ ತಾನೆ ಬರುತಿಹುದು' (ಭ.ವೈ.ಮಂಗಳ ಸಂ-೭)** ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ರತ್ನಾಕರವರ್ಣಿ. 'ನೆಗಲ್ತೆ'ಎಂಬುದು ಕವಿಗಳಿಗೆ ದೊರೆಯುವ ಕೀರ್ತಿ. ಈ ಕೀರ್ತಿಯು ಗೌರವದಿಂದ ಕೂಡಿರಬೇಕು. ಇದನ್ನೇ ಪಂಪನು 'ನಗಲ್ತೆ'ಯು 'ಪೂಜೆ'ಯಿಂದ ಕೂಡಿರಬೇಕು ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಅದುವೇ ಸತ್ಕೀರ್ತಿ ಎನಿಸುತ್ತದೆ. ಪಂಪನು **'ಪೂಜೆ ನೆಗಲ್ತೆ ಲಾಭಂ ಎಂಬಿವೆವಲಂ'** ಎಂದು ಹೇಳಿಯೂ ಇವುಗಳ ಐಹಿಕ ನಶ್ವರತೆಯನ್ನೂ ಅಲೌಕಿಕ ಗಳಿಕೆಯನ್ನೂ ಘೋಷಿಸುತ್ತಾನೆ:

ಕವಿತೆಯೊಳಾಸೆಗೆಯ್ವ ಫಲಮಾವುದೊ ಪೂಜೆ ನೆಗಲ್ತೆ ಲಾಭಮೆಂ
ಬಿವೆ ವಲಮಿಂದ್ರ ಪೂಜೆ ಭುವನಸ್ತುತಮಪ್ಪ ನೆಗಲ್ತೆ ಮುಕ್ತಿ ಸಂ
ಭವಿಸುವ ಲಾಭಮೆಂಬಿವೆ ಜಿನೇಂದ್ರ ಗುಣಸ್ತುತಿಯಿಂದೆ ತಾಮೆ ಸಾ
ರವೆ ಪೆಱರೀವುದೇಂ ಪೆಱಱ ಮಾಡುವುದೇಂ ಪೆಱಱಿಂದಮಪ್ಪುದೇಂ॥ (ಆ.ಪು.೧-೩೬)

ಈ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿಯ 'ಪೆಱರೀವುದೇಂ ಪೆಱಱ ಮಾಡುವುದೇಂ ಪೆಱಱಿಂದಮಪ್ಪುದೇಂ' ಎಂಬಲ್ಲಿಯ ಅಲೌಕಿಕ ತುಡಿತವನ್ನು ಲಕ್ಷಿಸಬೇಕು. ಲೌಕಿಕವಾದ ಸನ್ಮಾನ, ಕೀರ್ತಿ, ಲಾಭಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಪಂಪ ತನ್ನ ನಿರಾಸಕ್ತಿಯನ್ನು ಘೋಷಿಸುತ್ತಾನೆ. 'ಜಿನೇಂದ್ರ ಗುಣಸ್ತುತಿಯಿಂದ ತಾನಾಗಿಯೇ ಸ್ವತಃ ಇಂದ್ರನಿಂದಲೇ ಸನ್ಮಾನ ದೊರೆತು, ಇಡೀ ಭುವನವೇ ಕೊಂಡಾಡುವ ಕೀರ್ತಿ ದೊರಕುತ್ತದೆ. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಮುಕ್ತಿಯೇ ದೊರೆಯುವ ಲಾಭವಾಗುತ್ತದೆ' ಎನ್ನುವ ಪಂಪನ ಸೆಳೆತ, ಐಹಿಕ ಸುಖಭೋಗಕ್ಕಿಂತ ಆಮುಷ್ಮಿಕ ಲಾಭಗಳ ಕಡೆಗೇ ಹೆಚ್ಚು ವಾಲುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. 'ಅಲೌಕಿಕ ದೃಷ್ಟಿ' ಪಂಪನ ವೈಯಕ್ತಿಕ ದೃಷ್ಟಿ. ಕೀರ್ತಿ ಮತ್ತು ಧನಾರ್ಜನೆಗಳು ಮಾತ್ರ ಎಲ್ಲ ಕವಿಗಳಿಗೂ ದೊರೆಯುವ ಲೌಕಿಕ ಲಾಭಗಳೆ.

ಪಂಪನ ಮಾತುಗಳನ್ನೇ ಅನುಸರಿಸುವ ರನ್ನನು, ಕಾವ್ಯದಿಂದ ಕವಿಗಳಿಗೆ ದೊರೆಯುವ ಲಾಭದ ವಿಷಯವಾಗಿ ಹೀಗೆ ಮಾತನಾಡುತ್ತಾನೆ:

ಉದಧಿಯನೆಯ್ದಿ ದಿಗ್ಗಜಮನೆಯ್ದಿ ಕುಲಾದ್ರಿಯನೆಯ್ದಿ ನೀಳ್ದು ನಿ
ಲ್ವುದು ಜಸಮಿತ್ತ್ರಗ್ರಿತ್ತ ಧನಮೇನದು ನಿಲ್ವುದೆ ಮುನ್ನಮಿತ್ತರೆ
ಲ್ಲದರಿವರೀಯೇ ಪೆತ್ತವರುಮೆಲ್ಲಿದರಾ ಧನಮೆಲ್ಲಿತಿಂದ್ರಜಾ
ಲದ ಸಿರಿಗೇಕೆ ಮೆಟ್ಟಡುವಿರೆಂದೊರೆದಂ ಕವಿಕುಂಜರಾಂಕುಶಂ **(ಸಾ.ಭ.ವಿ. ೧-೩೫)**

ಇಲ್ಲಿ ರನ್ನನು ಕವಿಗೆ ಕೀರ್ತಿಯೇ ಪರಮ ಪ್ರಯೋಜನವೆಂದು ಹೇಳುವನು. ಕವಿಗೆ ದೊರಕುವುದು ಸತ್ಕೀರ್ತಿ ಒಂದೇ. ಧನಲಾಭವನ್ನು ಆತ 'ಇಂದ್ರಜಾಲದ ಸಿರಿ' ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾನೆ. ಹಿಂದೆ ದಾನ ಮಾಡಿದವರೂ ಅದನ್ನು ಪಡೆದವರೂ ಆ ಧನವೂ ಈಗ ಎಲ್ಲಿ? ಎಂದು ಪ್ರಶ್ನೆಮಾಡುವ ರನ್ನನು ಧನಲಾಭದ ನಶ್ವರತೆಯ ಬಗೆಗೆ ಎತ್ತಿ ಮಾತನಾಡುತ್ತಾನೆ. ಇನ್ನೊಂದೆಡೆ **'ಒಡಲೊಡಮೆಯೆಂಬಿವೆರಡುಂ/ಕೆಡಲಿರ್ಪುವು ಕೆಡದ ಕಸವರಂ ಜಸಮ್...' (ಸಾ.ಭ.ವಿ. ೨-೪)** ಎಂದು ಘೋಷಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಪಂಪ ರನ್ನರಲ್ಲಿ ಕವಿಗಳಿಗೆ ದೊರೆಯುವ ಕೀರ್ತಿ ಮತ್ತು ಧನಲಾಭಗಳ ಪ್ರಸ್ತಾಪ ವಿರುವುದು ಮುಖ್ಯಸಂಗತಿ. ಆದರೆ ಪಂಪನಲ್ಲಿ ಎರಡೂ ಲಾಭಗಳ ಬಗ್ಗೆ, ರನ್ನನಲ್ಲಿ ಧನಲಾಭದ ಬಗ್ಗೆ- ತಿರಸ್ಕಾರದ ಭಾವನೆಯಿರುವುದು ಭಾರತೀಯ ಮನೋಧರ್ಮದ ದ್ಯೋತಕವೆನ್ನಬೇಕು. ಪಂಪಯುಗದ ನಂತರ ಭಕ್ತಿಯುಗ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವುದರಿಂದ ಹೆಚ್ಚಿನ ಕವಿಗಳು ತಮಗೆ ದೊರಕುವ ಲಾಭಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಮೌನವಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಅಲ್ಲಿ ಅವರೆಲ್ಲ ಹೇಳಲು ಹೊರಡುವುದು ಸಹೃದಯರಿಗೆ ದೊರೆಯುವ ಲಾಭಗಳನ್ನು ಕುರಿತು.

ಇಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ಕವಿಗಳಿಗೆ ದೊರೆಯುವ ಕಾವ್ಯಪ್ರಯೋಜನಗಳ ಬಗ್ಗೆ ವಿವೇಚಿಸಲಾಯಿತು. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ, ಸಹೃದಯರಿಗೆ ದೊರೆಯುವ ಪ್ರಯೋಜನದ ಚರ್ಚೆಯೇ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಮುಖವಾದ ಚರ್ಚೆ. ಕಲೆಯ ಪ್ರಯೋಜನವೆಂದರೆ **'ಕಲೆಯ ಬದುಕಿನ ಮುಖದ ಲಾಭ'** ವೆಂದೇ ಅರ್ಥ. ಕಾವ್ಯ ಅಥವಾ ಕಲೆಯ ಯಾವುದೇ ಪ್ರಕಾರ-ನೋಡುಗ, ಕೇಳುಗ ಅಥವಾ ಶಿಷ್ಟಕಾವ್ಯ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಾದರೆ ಓದುಗನಿಗೆ ಕೊಡುವ ಬದುಕಿನ ಅನುಭವದ ಶಕ್ತಿ ಎಂತಹದು ಎಂಬುದು ಇಡೀ ಕಲಾಲೋಕದ ಅಸ್ತಿತ್ವ ಮತ್ತು ಪ್ರಸ್ತುತತೆಯ ಬಗೆಗಿನ ಚರ್ಚೆಯೆನಿಸುತ್ತದೆ.

ಸಹೃದಯರಿಗೆ ದೊರೆಯುವ ಪ್ರಯೋಜನಗಳಿಗೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಎರಡು ಮುಖಗಳಿವೆ. ಒಂದು ಲೌಕಿಕದ ಮುಖ, ಇನ್ನೊಂದು ಅಲೌಕಿಕದ ಮುಖ. ಲೌಕಿಕದ ಮುಖದಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಸಹಜವಾದ ಆನಂದ, ವ್ಯವಹಾರ ಜ್ಞಾನ, ಅಮಂಗಳ ಪರಿಹಾರ ಮತ್ತು ಕಾಂತಾಸಮ್ಮಿತ ಉಪದೇಶ– ಈ ನಾಲ್ಕನ್ನು ಇಡಬಹುದಾಗಿದೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ –ಇವೆಲ್ಲ ಬದುಕಿನ ಜ್ಞಾನದ ಸಂಗತಿಗಳೇ ಆಗಿವೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಇದು 'ಬದುಕಿಗಾಗಿ ಕಲೆ' ಎಂಬ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಚರ್ಚೆಯೇ ಆಗಿದೆ. ಅಲೌಕಿಕದ ಮುಖದೆಡೆ ಕೇವಲ ಆನಂದ ಒಂದನ್ನೇ ಗಣಿಸಬೇಕು. ಇದು 'ಕಾವ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ಕಾವ್ಯ' ಎಂಬ ಸೌಂದರ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಫಲವೆನಿಸುತ್ತದೆ.

ಸಹೃದಯನಿಗೆ ದೊರೆಯುವ ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಯೋಜನಗಳ ಬಗ್ಗೆ ರನ್ನ ಮೌನವಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಆದರೆ ಪಂಪ ಮಾತ್ರ **'ನೆಗಟ್ದಾದಿಪುರಾಣದೊಳ್ ಅರಿವುದು ಕಾವ್ಯಧರ್ಮಮುಂ ಧರ್ಮಮುಂ'** **(ಆ.ಪು.೧–೩೮)** ಎಂದು ಒಟ್ಟಾರೆಯಾಗಿ ಮಾತನಾಡುತ್ತಾನೆ. ಅದೇ 'ವಿಕ್ರಮಾರ್ಜುನ ವಿಜಯ' ದಲ್ಲಿ ಸಹೃದಯರ ವೈವಿಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿ, ಯಾರು ಹೇಗೆಯೋ ಅವರಿಗೆ ಕಾವ್ಯ ಹಾಗೆ, ಯಾರು ಏನನ್ನು ಭಾವಿಸುತ್ತಾರೋ ಅವರಿಗೆ ಅದು ಕಾವ್ಯದಿಂದ ದೊರೆಯುವದೆಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಪಂಪ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇಂತಹ ಸಾಮಾನ್ಯ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಹೇಳುವ ಪರಂಪರೆ ಪಂಪನಿಂದಲೇ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿದೆ. ಕಾವ್ಯದಿಂದ ದೊರೆಯುವ ಪ್ರಯೋಜನಗಳು ಅವರವರ ಗುಣಕ್ಕೆ ತಕ್ಕುದಾಗಿರುತ್ತವೆಂಬ ಭಾವ ಇಲ್ಲಿದೆ.

ಪುದಿದಿರೆ ರಾಗಮುರ್ಕೆ ಪೊಸವೇಟದಲಂಪುಗಳೆಲ್ಲಮೋದಿದ
ರ್ಗಿದಱನುಯಾಯಿಗಳ್ಗೆ ಸೆವುದಾರ ಗುಣಂ ಸಕಳಾವನೀಶ್ವರ
ರ್ಗದಟನಳುರ್ಕೆ ಭೃತ್ಯ ನಿವಹಕ್ಕೆ ಚದುರ್ ಗಣಿಕಾ ಜನಕ್ಕೆ ಕುಂ
ದದೆ ನೆಲಸಿರ್ಕೆಯಿ ಮಹಿತಳಕ್ಕೆ ಮದೀಯ ಕೃತಿಪ್ರಬಂಧದಿಂ । **(ಪಂ.ಭಾ.೧೪–೬೩)**

ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ವ್ಯವಹಾರದಲ್ಲಿ ಜಾಣ್ಮೆವುಂಟಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಮಾತನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಿಯೇ ಪಂಪ ಹೀಗೆ ಹೇಳಿರಬೇಕೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಪಂಪನ ಈ ಎಳೆಯನ್ನು ಕುಮಾರವ್ಯಾಸನಲ್ಲೂ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ.

ಅರಸುಗಳಿಗಿದು ವೀರ ದ್ವಿಜರಿಗೆ
ಪರಮವೇದದ ಸಾರ ಯೋಗೀ
ಶ್ವರರ ತತ್ವವಿಚಾರ ಮಂತ್ರಿಜನಕೆ ಬುದ್ಧಿ ಗುಣ
ವಿರಹಿಗಳ ಶೃಂಗಾರ ವಿದ್ಯಾ
ಪರಿಣತರಲಂಕಾರ ..... **(ಕ.ಭಾ.ಕ.ಮಂ.೧–೧೯)**

ಹೀಗೆ ಅವರವರು ಭಾವಿಸಿದ್ದನ್ನು ಸಹೃದಯರು ಕಾವ್ಯಪ್ರಯೋಜನವಾಗಿ ಪಡೆಯುತ್ತಾರೆ ಎಂಬಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯವನ್ನು (ಕಲೆಯನ್ನು) 'ಪರುಷ' ದಂತೆ ಕಂಡ ದೃಷ್ಟಿಯೇ ಇದೆ.

ಅವರವರಿಗೆ ತಕ್ಕ ಫಲದೊಂದಿಗೆ ಆಯಾ ಕವಿಗಳು ತಮ್ಮ ಧರ್ಮದ ನಂಬುಗೆಗಳನ್ನು ಹೇಳುವ ರೂಢಿಯೂ ಇದೆ. ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ :

ವೇದ ಪಾರಾಯಣದ ಫಲ ಗಂ
ಗಾದಿ ತೀರ್ಥಸ್ನಾನ ಫಲ ಕೃ
ಚ್ಛ್ರಾದಿ ತಪಸಿನ ಫಲವು ಜ್ಯೋತಿಷ್ಟೋಮಯಾಗ ಫಲ

ಮೇದಿನಿಯನೊಲದಿತ್ತ ಫಲವ
ಸ್ವಾದ್ರಿ ಕನ್ಯಾದಾನ ಫಲವಹು
ದಾದರಿಸಿ ಭಾರತದೊಳಂದಕ್ಷರವ ಕೇಳ್ದರಿಗೆ। **(ಕ.ಭಾ.ಕ.ಮಂ.೧-೨೦)**

ಹೀಗೆ ಆಯಾ ಕವಿಗಳು ಹೇಳುವ ಧಾರ್ಮಿಕ ನಂಬುಗೆಯ ಮಾತುಗಳು ಕಾವ್ಯದ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕ ಮತ್ತು ಸಾಮಾನ್ಯ ಸಂಗತಿಗಳೆನಿಸುವುದಿಲ್ಲವಾದ್ದರಿಂದ ಇಂತಹ ಮಾತುಗಳು ಶಾಸ್ತ್ರದ ಮಾತುಗಳೆನಿಸುವುದಿಲ್ಲ.

ಕಾಲಕಾಲಕ್ಕೆ ಕಾವ್ಯಧೋರಣೆಗಳು ಬದಲಾದಂತೆ ಸಹೃದಯನಿಗೆ ಅದರಿಂದುಂಟಾಗುವ ಪ್ರಯೋಜನಗಳ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲೂ ಬದಲಾವಣೆಯಾಗಬೇಕು. ಆದರೆ ಕನ್ನಡದ ಕೇವಲ ಎರಡು ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ - ವಚನ ಚಳುವಳಿ ಮತ್ತು ಬಂಡಾಯ ಚಳವಳಿ- ಸೃಷ್ಟಿಗೊಂಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯದ ಪರಿಣಾಮ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಜನದ ದೃಷ್ಟಿಗಳು ಭಿನ್ನವಾಗಿ ಕಂಡುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ.

ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿಯೇ ವಚನಕಾರರು ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ ಕಾವ್ಯ, ಆ ಮೂಲಕ ಕಲೆಗಳು - ಓದುಗ, ಕೇಳುಗ, ನೋಡುಗ ಇವರ ವೈಯಕ್ತಿಕ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಮೇಲೆ ಬೀರುವ ಪರಿಣಾಮಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅವರಿಗೆ ಸಹೃದಯನ 'ದೇಹಗುಣ' ಮತ್ತು 'ಮನಸ್ಸಿನ ಗುಣ'ಗಳ ಮೇಲೆ ಕಾವ್ಯಬೀರುವ ಪರಿಣಾಮಗಳು ಮುಖ್ಯವೆನಿಸುತ್ತವೆ. ಮಾನವನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಇಬ್ಬಗೆಯ ಗುಣಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದೆ. ಒಂದು 'ದೇಹಗುಣ' ಇನ್ನೊಂದು 'ಮನಸ್ಸಿನ ಗುಣ'. ಪಂಚೇಂದ್ರಿಯಗಳು ದೇಹಗುಣಗಳು. ಅರಿಷಡ್ವರ್ಗಗಳು (ಕಾಮ, ಕ್ರೋಧ, ಲೋಭ, ಮೋಹ, ಮದ, ಮಾತ್ಸರ್ಯ ಇವು)ಮನಸ್ಸಿನ ಗುಣಗಳು. ಪ್ಲೇಟೋ ಕಲೆಗಳಿಗೆ ಹೆದರಿದ್ದು - ರುದ್ರನಾಟಕಗಳನ್ನು ನೋಡುತ್ತ ಮತ್ತು ಕೇಳುತ್ತ ಕುಳಿತ ಸಹೃದಯನ ಮನಸ್ಸಿನ ಮೇಲೆ ಅವು ಬೀರಬಹುದಾದ ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿ. ದೃಢವಾದ ಆದರ್ಶರಾಜ್ಯದ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ - ಈ ಕಲೆಗಳು ಮತ್ತು ಕಲಾವಿದರು ದೇಶದ ಯುವಕರ ಸಂಪೂರ್ಣ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಹಾಳು ಮಾಡುತ್ತವೆಂಬ ಅಂಜಿಕೆಯಿಂದ. ಈ ಬಗೆಯ ಕಲೆಯ ಪರಿಣಾಮವನ್ನೇ ಕುರಿತು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ 'ಕೆಥರ್ಸಿಸ್' ಎನ್ನುವ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸಿದ್ದು. ಮುಂದೆ ಕುಳಿತು ನೋಡುವ ಸಹೃದಯನ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿಯ ಭಯ ಮತ್ತು ಅನುಕಂಪ ಭಾವಗಳನ್ನು ಉದ್ದೀಪನಗೊಳಿಸಿ, ಅವನ್ನು ಸಹೃದಯನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದಿಂದ ಹೊರಹಾಕಿ, ದೈಹಿಕವಾಗಿ ಮಾನಸಿಕವಾಗಿ ಅವರನ್ನು ಸದೃಢರನ್ನಾಗಿಸುತ್ತವೆ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್. ಹೀಗೆ ಪ್ಲೇಟೋನ ' ಆದರ್ಶ ಸಿದ್ಧಾಂತ', ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ 'ಭಾವವಿರೇಚನ', ಎಡ್ವರ್ಡ ಬುಲ್ಲೋ ಅವರ 'ಮಾನಸಿಕ ದೂರ', ಟಿ.ಎಸ್.ಎಲಿಯೆಟ್ ಅವರ 'ಪರಂಪರೆ ಮತ್ತು ವ್ಯಕ್ತಿ ಪ್ರತಿಭೆ', ಲಾಂಜಿನಸ್ ಅವರ 'ಭವ್ಯತಾ ಸಿದ್ಧಾಂತ' - ಈ ಮುಂತಾದುವೆಲ್ಲ ಕಲೆಗಳು ಸಹೃದಯನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ (ದೇಹ,ಮನಸ್ಸು) ಮೇಲೆ ಬೀರುವ ಪರಿಣಾಮವನ್ನೇ ಗಮನಿಸಿ ಸೃಷ್ಟಿಗೊಂಡ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳಾಗಿವೆ. ಇವುಗಳ ಜೊತೆ ಭಾರತೀಯರ 'ರಸ' ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನೂ ಸೇರಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ 'ಕಲೆಗಾಗಿ ಕಲೆ' ಮತ್ತು 'ಬದುಕಿಗಾಗಿ ಕಲೆ' ಎಂಬ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳಿಗೂ ಭಿನ್ನವಾದ, ಸಹೃದಯನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಮೇಲೆ ಕಾವ್ಯ ಬೀರುವ-

ದೈಹಿಕ ಮತ್ತು ಮಾನಸಿಕ-ಪರಿಣಾಮಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಆಲೋಚನೆ ಮಾಡಿದವರು ವಚನಕಾರರು ಮಾತ್ರ. ಅವರು ಆನಂದದ ಬಗ್ಗೆ ಪ್ರಸ್ತಾಪ ಮಾಡಿದರೂ ಅದನ್ನು ಕಲೆಬೀರುವ ಪರಿಣಾಮದ ಸಹಜ-ಗುಣವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸುತ್ತಾರೆಯೇ ಹೊರತಾಗಿ ಸಂಸ್ಕೃತ ಅಲಂಕಾರಿಕರಂತೆ ಕೇವಲ 'ಕಲೆಗಾಗಿ ಕಲೆ' ಎಂಬ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಬಸವಣ್ಣನವರು ಒಂದಡೆ ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ:

ಹಾಲತೊರೆಗೆ ಬೆಲ್ಲದ ಕೆಸರು ಸಕ್ಕರೆಯ ಮಳಲು
ತವರಾಜದ ನೊರೆ ತೆರೆಯಂತೆ ಆದ್ಯರ ವಚನ (೧-೨೯೧)

ಎಂದು ವಚನಾನಂದದ ಕಲಾಸೌಂದರ್ಯದ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಇನ್ನೊಂದು ಗುಣವನ್ನು ಗುರುತಿಸುವಲ್ಲಿ ಅವರು ಮರೆಯುವುದಿಲ್ಲ.

ಆದ್ಯರ ವಚನ ಪರುಷ ಕಂಡಣ್ಣಾ

....

ಅಧರಕ್ಕೆ ಕಹಿ, ಉದರಕ್ಕೆ ಸಿಹಿ
ಕೂಡಲಸಂಗನ ಶರಣರ ವಚನ ಬೇವಸವಿದಂತೆ. (೧-೧೭೧)

ಇಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖಗೊಂಡ 'ಪರುಷ' ಎಂಬ ಪದವನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಕನ್ನಡ ಕವಿಗಳ ಪಾರಂಪರಿಕ ವಿಚಾರದಂತೆ ಈ ಮಾತು ಬಳಕೆಯಾದರೂ 'ವಚನ' ಎನ್ನುವ ಪರುಷದ ಗುಣ ಎಂತಹದೆಂದರೆ – ಅದು ನೇರವಾಗಿ ಸಹೃದಯನ ದೇಹದ ಗುಣದ ಮೇಲೆ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರುತ್ತದೆ. 'ಹಾಲತೊರೆ, ಸಕ್ಕರೆ ಮಳಲು, ತವರಾಜದ ನೊರೆ ತೆರೆ' ಯಂತಹ ಅಂದರೆ ಸಿಹಿಯಾದ ಮಾತುಗಳಿಂದ ಉಂಟಾಗುವ ಆನಂದವನ್ನು 'ಕೇವಲ ಆನಂದದ ಪ್ರತೀಕ' ಎಂಬಂತೆ ಅಲೌಕಿಕವಾಗಗೊಡದೆ, ಅದರ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಎಳೆತಂದು ಸಹಜವಾದ ಕಾವ್ಯಾನಂದಕ್ಕೆ ಜೋಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಕಾವ್ಯದ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ತೀರ ಸರಳವಾಗಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಹೇಳಿದವರಲ್ಲಿ ಬಸವಣ್ಣನವರೂ ಒಬ್ಬರು. ಕಾವ್ಯ 'ಪರುಷ'ದಂತೆ, ನಮ್ಮ ಬದುಕಿಗೆ ಬೇಕಾದುದು ಎಲ್ಲವೂ ಅಲ್ಲಿದೆ. ಅದರ ಕಣಕಣವೂ **'ತುಟಿಗೆ ಕಹಿ, ಆದರೆ ದೇಹದ ಸ್ವಾಸ್ಥ್ಯಕ್ಕೆ ಸಿಹಿ'** ಎನ್ನುವುದು ಬಸವಣ್ಣನವರ ತೀರ ನವೀನ ವಿಚಾರವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಅದು ಕೇವಲ ಬೆಲ್ಲದ ಕಣ್ಣಿ ಸಕ್ಕರೆಯ ಉಂಡಿ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಅದರಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಸ್ವಾಸ್ಥ್ಯವನ್ನು ಕಾಪಾಡುವ ಸಿದ್ಧೌಷಧಿ ಗುಣಗಳಿವೆ ಎಂಬುದು ಗಮನಾರ್ಹ ಮಾತು. **'ಅಧರಕ್ಕೆ ಕಹಿ ಉದರಕ್ಕೆ ಸಿಹಿ ...ವಚನ ಬೇವ ಸವಿದಂತೆ'** ಎನ್ನುವ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ- ಕಾವ್ಯವು ಔಷಧಿಯಂತೆ ದೇಹದ ಸ್ವಾಸ್ಥ್ಯವನ್ನು ಕಾಪಾಡಿ, ದೇಹ-ಮನಸ್ಸುಗಳನ್ನು ಪ್ರಸನ್ನವಾಗಿಡುತ್ತದೆಂಬ ಮಾತು- ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನ ಕೆಥಾರ್ಸಿಸ್ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯೊಂದಿಗೆ ಸಂಬಂಧ ಕಲ್ಪಿಸಲು ದಾರಿಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತದೆ. ರುದ್ರನಾಟಕವೂ ಔಷಧಿಯ ಗುಣದಂತೆ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿ, ಮನಸ್ಸನ್ನು ಹಗುರ ಮಾಡುವ ಮಾತನಾಡುತ್ತಾನೆ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್. ಇದು ಬಸವಣ್ಣನವರು ಕಾವ್ಯದ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಿದ ಫಲ ಎನ್ನಬೇಕು.

ಬಸವಣ್ಣನವರ ಈ ಧ್ವನಿಯನ್ನು ಚೆನ್ನಬಸವಣ್ಣನವರು ತಮ್ಮ ಒಂದು ವಚನದಲ್ಲಿ ಒಂದೊಂದೇ ಒಂದೊಂದೇಯಾಗಿ ತೆರೆದಿಡುತ್ತಾರೆ.

ನಮ್ಮ ಪುರಾತನರ ವಚನವೆ ತಾಯಿ-ತಂದೆ ಎಂದರಿಯರು
ನಮ್ಮ ಆದ್ಯರ ವಚನ ಜ್ಞಾನದ ನೆಲೆಯ ತೆಗೆದಿರಿಸಿತ್ತು
ನಮ್ಮ ಆದ್ಯರ ವಚನ ಮದ-ಮತ್ಸರ್ಯಾದಿ ಅರಿಷಡ್ವರ್ಗ ಸಪ್ತವ್ಯಸನ ನಿವಾರಿಸಿತ್ತು
ನಮ್ಮ ಆದ್ಯರ ವಚನ ಪಂಚೇಂದ್ರಿಯ ದಶವಾಯುಗಳಿಚ್ಛೆಗೆ
ಹರಿದು ಹಾರುವ ಮನವ ಸ್ವಸ್ಥವಾಗಿ ನಿಲಿಸಿತ್ತು
ನಮ್ಮ ಆದ್ಯರ ವಚನ ಅಂಗೇಂದ್ರಿಯಗಳ ಲಿಂಗೇಂದ್ರಿಯಂಗಳೆನಿಸಿತ್ತು (೩-೧೨೯೪)

ಈ ವಚನದಲ್ಲಿ ಚೆನ್ನಬಸವಣ್ಣನವರು ಮಮ್ಮಟನಿಗಿಂತಲೂ ಒಂದು ಅಂಶವನ್ನು ತೀರ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ಗುರುತಿಸುವುದನ್ನು ಕಾಣಬೇಕು. ಮಮ್ಮಟನು ಕಾವ್ಯದಿಂದ ಸಿಗುವುದು 'ಕಾಂತಾಸಮ್ಮಿತ ಉಪದೇಶ' ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ''ವಚನವೆ ತಾಯಿ-ತಂದೆ'' ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ ಚೆನ್ನಬಸವಣ್ಣನವರು. ಇಲ್ಲಿ ಕಲೆಯನ್ನು ಗೌರವಿಸುವ ಭಾವವನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಅಂದರೆ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿಯ ಹಿತೋಪದೇಶವನ್ನು ತಾಯಿ-ತಂದೆಯ ಮಾತುಗಳಂತೆ ಗೌರವಿಸುವ ಸ್ವೀಕರಿಸುವ ಅವಶ್ಯಕತೆಯನ್ನು ಚೆನ್ನಬಸವಣ್ಣನವರು ಒತ್ತಿ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ.

ವಚನವು ದೇಹದ ಗುಣಗಳಾದ ಪಂಚೇಂದ್ರಿಯಗಳನ್ನು, ಮನದ ಗುಣಗಳಾದ ಅರಿಷಡ್ವರ್ಗಗಳನ್ನು-ನಿಯಂತ್ರಿಸಿ, ಮನುಷ್ಯನ ಜ್ಞಾನದ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ತೆರೆಯುವ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತದೆಂಬ ಮಾತು ಕಾವ್ಯಪರಿಣಾಮದ ಶ್ರೇಷ್ಠತೆಯನ್ನು ಸಾರುತ್ತದೆ. ಇಡೀ ಹರಿದು ಹೋಗುವ ದೈಹಿಕ ಮತ್ತು ಮಾನಸಿಕ ಚಂಚಲ ಗುಣಗಳನ್ನು ಹಿಡಿದು ನಿಲ್ಲಿಸಿ, ಜ್ಞಾನದ ನೆಲೆಯ ತೆರೆದು, ಬದುಕಲು ದಾರಿಮಾಡಿಕೊಡುವ ಮಾತು ಕಾವ್ಯದ ಪರಿಣಾಮಗಳಲ್ಲಿ ಶ್ರೇಷ್ಠವಾದುದು. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಕಾವ್ಯ ತಾಯಿ-ತಂದೆಗೆ ಸಮಾನವೆಂಬ ಮಾತು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವೆನಿಸುತ್ತದೆ.

ಚೆನ್ನಬಸವಣ್ಣನವರ 'ದೇಹದ ಗುಣಗಳನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸುತ್ತದೆ' ಎಂಬ ಮಾತಿಗೆ ಮೋಳಿಗೆ ಮಹಾದೇವಮ್ಮಳ **'ಅಯ್ಯ ನಿಮ್ಮಾದ್ಯರ ವಚನ ಕೇಳಿ/ಎನ್ನಂಗದ ಭಂಗ ಹಿಂಗಿತ್ತು ನೋಡಾ' (೫-೧೧೩೯)** ಎಂಬ ಮಾತು ಸಮಾನವಾಗಿ ತೋರುತ್ತದೆ. ಚೆನ್ನಬಸವಣ್ಣನವರ- 'ವಚನವು ಮನದ ಗುಣಗಳನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸುತ್ತದೆ' ಎಂಬ ಮಾತಿಗೆ ಅಕ್ಕಮಹಾದೇವಿಯ **'ಹಾಡಿದರೇನು? ಕೇಳಿದರೇನು? ತನ್ನಲ್ಲುಳ್ಳ ಅವಗುಣವ ಬಿಡದನ್ನಕ್ಕ'(೫-೧೮೭)** ಎಂಬ ಮಾತು ಸಮಾನವಾಗಿದೆ. 'ಅಂಗದ ಭಂಗ' ಹಿಂಗುವುದು, 'ಮನಸ್ಸಿನ ಅವಗುಣ'ವ ಕಳೆವುದು- ಎಂದರೆ ದೈಹಿಕ ಮತ್ತು ಮಾನಸಿಕ ಅನಾರೋಗ್ಯವನ್ನು ಹೊರದೂಡುವ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನೇ ಇಲ್ಲೂ (ಮೋಳಿಗೆ ಮಹಾದೇವಮ್ಮ, ಅಕ್ಕಮಹಾದೇವಿ, ಚೆನ್ನಬಸವಣ್ಣ) ಒತ್ತಿ ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಈ ಮಾತುಗಳು ಕೂಡ ಬಸವಣ್ಣನವರ ಮಾತುಗಳಂತೆ **'ಕೆಥಾರ್ಸಿಸ್'** ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗೆ ಹೋಲುತ್ತವೆ.

ಸಿದ್ಧರಾಮನ **'ಅನುಭವ ವಚನಗಳ ಹಾಡಿ/ಸುಖದುಃಖಗಳಿಗಬೇದ್ಯವಾಗಿರಬೇಕು'** (೪-೧೫೭೪) ಎಂಬ ಮಾತು, ಚೆನ್ನಬಸವಣ್ಣನವರ **'ಆದ್ಯರ ವಚನ ಜ್ಞಾನದ ನೆಲೆಯ ತೆಗೆದಿರಿಸಿತ್ತು'** (೩-೧೨೯೪) ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಸಮಾನವಾಗಿದೆ. ಶರೀರ ಮತ್ತು ಮನದ ಅವಗುಣಗಳ್ಗೆ ಬ್ಯಾಗಿ **'ಕಡುದರ್ಪವೇರಿದ ಒಡಲೆಂಬ ಬಂಡಿಗೆ/ಮೃಡಶರಣರ ನುಡಿಗಡಣವೇ ಕಡೆಗೀಲು'** (೭-೭೬೭) ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ ಜೇಡರ ದಾಸಿಮಯ್ಯ. ಹೀಗೆ ಒಟ್ಟು ಕಾವ್ಯದ ಪರಿಣಾಮವೆಂದರೆ-

ಅದರ ಸಂಪರ್ಕದಿಂದ, ಪಠಣದಿಂದ - ಮನುಷ್ಯನ ಅಂಗೇಂದ್ರಿಯ ಗುಣಗಳೆಲ್ಲ ದೂರಾಗಿ, ಲಿಂಗೇಂದ್ರಿಯ ಗುಣಗಳು ಆವರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಮಹತ್ತರ ಕ್ರಿಯೆ ಜರಗುತ್ತದೆ ಎಂದಂತಾಗುತ್ತದೆ. ಇದು ವಚನ ರಚನೆಯ ಧೋರಣೆಯಾಗಿತ್ತು ಎಂಬುದು ಆ ಕಾಲದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಬದುಕಿನ ಅನನ್ಯ ಚಿಂತನೆಯಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ.

ಹೀಗೆ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಕಾವ್ಯಧೋರಣೆಯೇ ಬದಲಾಗಿ ಕಾಣುವ ಕನ್ನಡದ ಇನ್ನೊಂದು ಸಂದರ್ಭವೆಂದರೆ ದಲಿತ-ಬಂಡಾಯ ಸಾಹಿತ್ಯದ ನಿರ್ಮಿತಿಯ ಕಾಲದ್ದು. 'ಬಂಡೆಗಳ ಮೇಲೆ ನಾವು ಚಿಗುರೊಡೆಯಬೇಕಾಗಿದೆ' ಎಂಬ ಧೋರಣೆ ಆ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಒಟ್ಟು ರಚನೆಯನ್ನು ಹಿಡಿದು ಆಳಿದೆ. ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ, ಪ್ರಗತಿವಿರೋಧಿ ಮನೋಧರ್ಮಕ್ಕೆ ಎದುರಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸೃಷ್ಟಿಸಬೇಕೆಂಬ ಚಿಂತನೆ ಅಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ತೋರುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಬಂಡಾಯ ಕಾವ್ಯದ ಒಟ್ಟು ಧೋರಣೆ ಸಮಾಜಮುಖಿಯಾಗಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಪಾರಂಪರಿಕ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಆಳಿದ ಸಂಸ್ಕೃತ ಆಲಂಕಾರಿಕರ ಸೌಂದರ್ಯದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಹಿಂದೆ ಹಾಕಿ 'ಜೀವನಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ'ಯ ಚಿಂತನೆಗಳು ಅಲ್ಲಿ ಒಡಮೂಡಿ ಬಂದಿರುವು ದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ.

ಕನ್ನಡದ ನವ್ಯದ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಇಂಗ್ಲೀಷ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪ್ರಭಾವದಿಂದಾಗಿ ಕೃತಿರಚನೆಯ ತಂತ್ರದಲ್ಲಿ ಬದಲಾವಣೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡುದು ನಿಜ, ಆದರೆ ಅಲ್ಲೂ ಸೌಂದರ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಪರಿಯನ್ನು ಮೀರಲು ಆಗಿಲ್ಲ. ಬದುಕನ್ನು ವಾಸ್ತವ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡಬೇಕೆಂಬ ಧೋರಣೆ ಕಾಣಿಸಿ ಕೊಂಡರೂ ಆದದ್ದು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಅಲ್ಪ ಸುಧಾರಣೆ ಮಾತ್ರ. ಹೀಗೆ ಕನ್ನಡದ ಶರಣರ ವಚನ ರಚನೆಯ ಕಾಲ ಮತ್ತು ಬಂಡಾಯದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸೃಷ್ಟಿಯ ಧೋರಣೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಪೂರ್ಣ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕಾಲಮಾನದಲ್ಲಿ ಸಹಜವಾದ ಬದಲಾವಣೆಗಳಿಗೆ ಅವಕಾಶ ಇದ್ದೇ ಇದೆ. ಅದು ನಿಸರ್ಗದ ನಿಯಮ. ಈ ಎಲ್ಲ ಕಡೆ ದೃಷ್ಟಿಹಾಯಿಸಿ ಶಾಸ್ತ್ರಾಂಶಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ಜವಾಬ್ದಾರಿ ನಮ್ಮದಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಬಂಡಾಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಇಷ್ಟೊಂದು ಭರದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದರೂ ನಡೆದಿರುವ ವಿಮರ್ಶೆ ತೀರ ಅತ್ಯಲ್ಪ ಎಂಬ ಕೊರಗು ಆ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಲೇಖಕರಲ್ಲೇ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ 'ಜೀವನಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ' ಬೆಳೆಯದರ ಕೊರತೆ ಎಂದೇ ಹೇಳಬೇಕು. ಯಾವುದೇ ಕಲೆಯ ಅಧ್ಯಯನ ನಡೆಯುವುದು ಆಯಾ ಶಾಸ್ತ್ರ ಹಾಕಿಕೊಡುವ ಚಿಂತನೆಯ ಮಾರ್ಗಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿಯೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಸ್ವತಂತ್ರ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುವ ಕೊರತೆ ಮೊದಲಿನಿಂದಲೂ ಇದೆ. ಅದು ಈ ಕಾಲಕ್ಕೂ ಭಿನ್ನವಾಗೇನೂ ಇಲ್ಲ.

*

ಮಮ್ಮಟನ ಪ್ರಯೋಜನಗಳ ಪಟ್ಟಿಯನ್ನು ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಜನಪದ ಕಾವ್ಯ-ಸಾಹಿತ್ಯಲೋಕದ ಕಡೆ ಗಮನಹರಿಸಿದರೆ, ಅಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯದ ಪರಿಣಾಮ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಜನಗಳು ಎರಡೂ ಸಮಸಮನಾಗಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ. ಆಬಾಲವೃದ್ಧರಾದಿಯಾಗಿ ಅಲ್ಲಿಯ ಸಹೃದಯರ ಗುಂಪಿನಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತಾರೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಜನಿಸಿದಾರಭ್ಯದಿಂದ ಬಾಲ್ಯಾವಸ್ಥೆಯ ಕೊನೆಯವರೆಗೆ

ಪ್ರಯೋಗವಾಗುವ ಜನಪದ ಕಾವ್ಯದ ಪ್ರಕಾರಗಳ ಪರಿಣಾಮವೇ ಅಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಜೊತೆಗೆ ಕಾವ್ಯದಿಂದ ಮಮ್ಮಟನು ಹೇಳುವ ಪ್ರಯೋಜನಗಳೂ ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತುತವೆನಿಸುತ್ತವೆ. ಅದಲ್ಲದೆ ಜನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಜೀವನದ ಭಾಗಗಳಾಗಿಯೇ ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುವುದರಿಂದ ಜೀವನದ ಆಯಾ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಅವುಗಳ ಬಳಕೆ ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿ ಆಗುತ್ತದೆ. ಈ ಬಳಕೆಯ ಪ್ರಯೋಜನವಂತೂ ಶುದ್ಧ ಜೀವನಕ್ಕಾಗಿ, ಜೀವನ ಸಾಗುವುದಕ್ಕಾಗಿ. ಬೇರೆ ಯಾವುದೇ ಕಲಾ ಪ್ರಕಾರದ ಬಳಕೆ ಹೀಗೆ ಕಾಣಸುವುದಿಲ್ಲ. ಇಂಥಲ್ಲಿ ಜನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮಹತ್ವ ಎಲ್ಲ ಕಲೆಗಳಿಗೂ ಮೀರಿನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ.

ಲೌಕಿಕ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಬಳಕೆ:

ಜನಪದ ಕಾವ್ಯವು ನಮ್ಮ ಬದುಕಿನ ಜೊತೆಗೆ ಸಂಬಂಧ ಹೊಂದಿರುವುದರಿಂದ ನಮ್ಮ ಬದುಕಿನ ಹೆಚ್ಚಾನ್ನೆಚ್ಚು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳು ಜನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪ್ರಕಾರಗಳ ಪ್ರಯೋಗದಿಂದಲೇ ನಡೆಯುತ್ತವೆ. ಮದುವೆ, ಶೋಬಾನ, ಕುಪ್ಪಸ, ನಾಮಕರಣ- ಇಂತಹ ಯಾವುದೇ ಶುಭಕಾರ್ಯಗಳು ಹಾಡಿಲ್ಲದೆ ಜರುಗಲಾರವು. ಹಾಡಿಲ್ಲದೆ ಮಗುವನ್ನು ತೊಟ್ಟಿಲಿಗಿಟ್ಟು ಹೆಸರಿಡಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ಶುಭ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಹಾಡಿಲ್ಲವೆಂದರೆ ಅದೊಂದು ಅಮಂಗಳಕರವೆಂಬ ಭಾವನೆ ಜನಪದರಲ್ಲಿದೆ. ಮದುವೆಯ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಕ್ರಿಯೆಗೂ ಹಾಡು ಬೇಕು. ಎಣ್ಣೆ ಹಚ್ಚಲು, ಬೀಗರ ಕರೆಯಲು, ಸೆಂಡಿಗೆ ಕಡಿಯಲು, ಭೂಮ ಒಯ್ಯಲು, ಐರಾಣಿ ತರಲು ಹೀಗೆ ಎಲ್ಲ ಶುಭಕಾರ್ಯಗಳು ನಡೆಯುವುದು, ಅನಾವರಣಗೊಳ್ಳುವುದು ಹಾಡಿನಿಂದಲೇ. ಇವುಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಕೆಲಸದ ಸಂದರ್ಭಗಳಾದ - ಹಂತಿ ಹೊಡೆಯುವಲ್ಲಿ, ಕಸ ತೆಗೆಯುವಲ್ಲಿ, ಮಟ್ಟಿ ಹೊಡೆಯುವಲ್ಲಿ, ನಾಟಿ ನೆಡುವಲ್ಲಿ, ಗೂಡು ಮುರಿಯುವಲ್ಲಿ- ಇಂತಹ ಕೆಲಸದ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲೂ ಹಾಡು ಉಪಯೋಗವಾಗುತ್ತದೆ. ನಾಗರಪಂಚಮಿ, ಹೋಳಿ ಹುಣ್ಣಿವೆ, ಸೀಗಿ- ಗೌರಿ, ಮೋಹರಂ ಮುಂತಾದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂದರ್ಭಗಳಿಗೂ ಹಾಡು ಬೇಕು. ಮಕ್ಕಳು ಆಡಲೂ ಅವರನ್ನು ಆಡಿಸಲೂ ಹಾಡುಬೇಕು. ಬಯಲಾಟಗಳ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ, ಕೋಲಾಟಗಳಲ್ಲಿ ಮುಂತಾದ ಕಲಾಪ್ರದರ್ಶನಗಳಲ್ಲೂ ಹಾಡು ಅವಶ್ಯ. ಹೀಗಾಗಿ ನಮ್ಮ ಬದುಕಿನ ಮಹತ್ವದ ಬೆಳವಣಿಗೆಗಳಲ್ಲಿ ಜನಪದ ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಜನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅನೇಕ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಪ್ರಯೋಗವಾಗುವುದನ್ನು ನೋಡುತ್ತೇವೆ. ಬದುಕಿನ ಜೊತೆಗೆ ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿ ಬಳಕೆಗೊಳ್ಳುವ ಜನಪದಕಾವ್ಯದ ಉಪಯೋಗ ನಮಗೆ ಅನಿವಾರ್ಯ. ಅದಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಬದುಕಿನ ಅನೇಕ ಘಟನೆಗಳು ಭಣಭಣ ಎನ್ನುತ್ತವೆ, ಅಲ್ಲs ನಿಂತುಬಿಡುತ್ತವೆ. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಜನಪದ ಕಾವ್ಯ-ಕಲೆಗಳು ನಿತ್ಯೋಪಯೋಗಿಗಳಾಗಿವೆ.

ಆದರೆ ಶಿಷ್ಟಕಾವ್ಯದ ಪ್ರಯೋಜನ ಹೀಗಲ್ಲ. ನಮ್ಮ ಹಳ್ಳಿಯ ಜನರಿಗೆ ಇನ್ನೂ ಪಂಪ, ರನ್ನ, ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ, ಬೇಂದ್ರೆ, ಕುವೆಂಪು ಯಾರೂ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲ. ಆದರೂ ಅವರ ಬದುಕಿಗೆ ಯಾವ ಅಡೆತಡೆಯೂ ಆಗಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಜನಪದ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಹಾಡಿಲ್ಲವೆಂದರೆ-ಮಗುವಿಗೆ ಹೆಸರಿಲ್ಲ, ಹೆಣ್ಣುಗಂಡಿಗೆ - ಮದುವೆಯಿಲ್ಲ. ಆದುದರಿಂದ ಜನಪದ ಕಾವ್ಯ ಜನಸಾಮಾನ್ಯರಿಗೆ ತಿಳಿದಿರುವುದು ಅವಶ್ಯ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ 'ಬದುಕಿಗಾಗಿ ಕಲೆ' ಎಂಬ ಮಾತು ನೂರಕ್ಕೆ ನೂರು ಸತ್ಯವಾಗಿ ಕಾಣುವುದು ಜನಪದ ಕಾವ್ಯ (ಸಾಹಿತ್ಯ)ದ ಬಗ್ಗೆ ಮಾತನಾಡುವಾಗ.

ಜನಪದ ಕಾವ್ಯದ ಪರಿಣಾಮ

ಆಬಾಲ ವೃದ್ಧರ ಮೇಲೆ:

ಶಿಷ್ಟ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪ್ರಯೋಜನಕ್ಕೆ ಒಳಪಡುವ ಸಹೃದಯರು ಎಂತಹರು ಎಂಬುದನ್ನು ಲೆಕ್ಕಹಾಕಿದರೆ, ಬಹುಸಂಖ್ಯಾತ ಜನಸಾಮಾನ್ಯರು ಈ ಗುಂಪಿನಿಂದ ಹೊರಗುಳಿಯುತ್ತಾರೆ. ಅಲ್ಲಿ ಅರ್ಹತೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆ ಬಹುಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಓದಿ ಗ್ರಹಿಸಬಲ್ಲವ ಸಹೃದಯನೆನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಪ್ರೌಢ ಶಿಕ್ಷಣ ಮತ್ತು ಪ್ರಾಪ್ತವಯಸ್ಸು ಇವು ಲಿಖಿತಮೂಲದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಗ್ರಹಿಸುವಲ್ಲಿ ಅವಶ್ಯವಾದ ಅರ್ಹತೆಗಳೆನಿಸುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಜನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸಹೃದಯ (ಕೇಳುಗ, ನೋಡುಗ)ನಿಗೆ ಶಿಕ್ಷಣ ಮತ್ತು ವಯಸ್ಸಿನ ನಿರ್ಬಂಧವೂ ಇಲ್ಲ, ಅವಶ್ಯಕತೆಯೂ ಇಲ್ಲ. ಮಗುವಿಗೆ ವಯಸ್ಸೆಂಬ ಮಾತಿಲ್ಲ. ಹುಟ್ಟಿದಾರಭ್ಯ ಮಗುವಿಗೆ ಕೇಳಲು ದೊರೆಯುವುದು ಸಂಗೀತ ಬೆರೆತ ಜನಪದ ಕಾವ್ಯ ಅರ್ಥಾತ್ ಹಾಡು ಮಾತ್ರ. ಇದರಿಂದ ಮಗು ಶಾಂತವಾಗುತ್ತದೆ, ಕಿರಿಕಿರಿಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ, ನಿದ್ರೆ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಈ ಸಂಗೀತ ಬೆರೆತ ಕಾವ್ಯ (ಹಾಡು) ಇಂತಹ ಚಮತ್ಕಾರದ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಬೀರುವ ಶಕ್ತಿ ಹೊಂದಿದೆ.

> **ಲಾಲಿಯ ಹಾಡಿದರ ಲಾಲೀಸಿ ಕೇಳ್ಯಾನ ।**
> **ತಾಯಿ ಹಂಬಲ ಮರತಾನ ।ಕಂದಯ್ಯ।**
> **ತೋಳ ಬೇಡ್ಯಾನ ತಲೆಗಿಂಬ ।** (ಗ.ಹಾ.೯೫)
>
> **ಜೋಗೂಳ ಹಾಡಿದರ ಆಗಳೇ ಕೇಳ್ಯಾನ।**
> **ಹಾಲ ಹಂಬಲ ಮರತಾನ।ಕಂದೈಗ।**
> **ಜೋಗೂಳದಾಗ ಅತಿ ಮುದ್ದ** (ಗ.ಹಾ.೯೫)

ಈ ಕಾವ್ಯ ತಾಯಿಗೆ ನೆರವಾಗಿದೆ, ಮಗುವಿನ ಮೇಲೆ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರಿದೆ.ಇಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮಗುವು ತಾಯಿಯನ್ನು , ಎದೆಹಾಲನ್ನು ಮರೆಯುವಂತಹ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು -ಒಂದು ಲಾಲಿಯ ಪ್ರಯೋಗ ಬೀರಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ಸಂಗೀತದ ಪರಿಣಾಮವನ್ನೇ ಲೆಕ್ಕಕ್ಕೆ ಹಿಡಿಯಲಾಗದು. ಹಾಗಾದರೆ ಪಂಪನ ಒಂದು ಪದ್ಯವನ್ನೋ ರನ್ನನ –**'ಆ ರವಮಂ ನಿರ್ಜಿತ ಕಂ/ ಠೀರವರವಮಂ, ನಿರಸ್ತ ಘನರವಮಂ ಕೋ/ಪಾರುಣನೇತ್ರಂ ಕೇಳ್ದಾ / ನೀರೊಳಗಿರ್ದುಂ ಬೆಮರ್ತನುರಗ ಪತಾಕಂ'** **(ಸಾ.ಭಿ.ವಿ.೭-೨೨)** ಎಂಬುದನ್ನು ರಾಗವಾಗಿ ಹೇಳಿ ಮಗುವನ್ನು ಮಲಗಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆಯೇ? ತೊಟ್ಟಿಲಿನ ಜೀಕುವಿಕೆಯ ಲಯಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೆಯಾಗುವುದು ಕೇವಲ ತ್ರಿಪದಿ ಮಾತ್ರ. ಇಲ್ಲಿಯ ಸಂಗೀತ ಬೆರೆತ ಹಾಡು ಮಗುವಿನ ಮನಸ್ಸಿನ ಮೇಲೆ ಬೀರುವ ಪರಿಣಾಮವು ಕಿರಿಕಿರಿಯನ್ನು ದೂರಮಾಡಿ ನೆಲೆಗೊಳಿಸುವ ಮಾನಸಿಕ ನೆಮ್ಮದಿಯ ಸುಖ ವಿಶೇಷವೆನಿಸುತ್ತದೆ.

ಕೂಸಿಗೆ ಸ್ವಲ್ಪ ವಯಸ್ಸಾಗಬೇಕು. ಕೂಡುವಂತೆ , ನಿಲ್ಲುವಂತೆ , ಹೆಜ್ಜೆ ಇಡುವಂತೆ , ಆಡುವಂತೆ -ಆದರೆ ಸಾಕು, ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ- 'ಆನಿ ಬಂತು ಆನಿ , ಯಾವೂರಾನಿ' ಎಂಬ ರಾಗ. ಇದು ಜನಪದದ 'ನುಡಿಯುವ ಕಾವ್ಯ'ಪ್ರಕಾರ. ಅಂದರೆ ಮಗುವಿಗೆ ಮಾತು ಬರದ ಮುನ್ನವೇ ಅದು - ಮೊದಲಿಗೆ ಹಾಡುವ ಕಾವ್ಯದ ಶ್ರೋತೃವಾದರೆ, ಕೂಡುವ ಆಡುವ

ವಯಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಅದು ಜನಪದದ 'ನುಡಿಯುವ ಕಾವ್ಯ'ದ ಶ್ರೋತೃ ಆಗುತ್ತದೆ. ಈ 'ನುಡಿಯುವ ಕಾವ್ಯ'ದ ಮೂಲಕವಾಗಿಯೇ ಅದು ಸಾವಕಾಶವಾಗಿ ಪ್ರಪಂಚದ ಜ್ಞಾನ ಪಡೆಯಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸುತ್ತದೆ. ಇಷ್ಟೆಲ್ಲ ನಡೆದುದು ಬಹಳವೆಂದರೆ ಅದರ ಎರಡನೇ ವರ್ಷದ ವಯಸ್ಸಿನಲ್ಲಿಯೇ. ಒಂದು ವರ್ಷ ಹಾಡಿನ ಶ್ರೋತೃವಾಗಿ, ಇನ್ನೊಂದು ವರ್ಷದಲ್ಲಿ ನುಡಿಯುವ ಕಾವ್ಯದ ಶ್ರೋತೃವಾಗಿ ಪರಿವರ್ತನೆ ಹೊಂದಿದ ಮಗು, ಸುಮಾರಾಗಿ ಈ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಮಾತು ಕಲಿಯಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿತೆಂದು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡರೆ, ಮತ್ತೆ ಆ ಮಗುವಿಗೆ ಇನ್ನೊಂದು ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರದ ಪರಿಚಯವಾಗಲು ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ; ಅದೇ ಕಥಾಪ್ರಕಾರ.

ಊಟ ಮಾಡುತ್ತ, ಮಲಗುತ್ತ ತನಗೆ ಕಥೆ ಹೇಳಬೇಕೆಂದು ಹಟಮಾಡುತ್ತದೆ. 'ನುಡಿಯುವ ಕಾವ್ಯ' ಅಂದರೆ ಶಿಶುಪ್ರಾಸಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಆಡಲು, ಹೆಜ್ಜೆ ಇಡಲು, ಪ್ರಪಂಚದ ತಿಳುವಳಿಕೆ ಪಡೆಯಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದ ಮಗು ಒಮ್ಮೆ ಕಥೆ ಕೇಳಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದರೆ ಈ ಪ್ರಪಂಚದ ಸ್ವರೂಪ ಅರಿಯತೊಡಗುತ್ತದೆ. ಪಕ್ಷಿ-ಪ್ರಾಣಿ, ಕ್ರಿಮಿ-ಕೀಟ, ಎಲ್ಲಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಮಾನವನ ಸ್ವಭಾವ-ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ಅರಿಯಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸುತ್ತದೆ. ಅಕ್ಷರ ಶೋಧದ ಮುಂಚೆಯಂತೂ ಮಾನವನಿಗೆ ಮಗುವಿನಿಂದ ಮಸಣದವರೆಗಿನ 'ಜೀವನ ಶಿಕ್ಷಣ' ದೊರಕಿದ್ದೇ ಈ ಕಥೆಗಳಿಂದ. ಈಗಲೂ ಕಥೆ ಕೇಳದ ಒಂದು ಜೀವ ಈ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ದೊರೆಯಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಇಂತಹ ಕಥೆಗೆ ಆಬಾಲವೃದ್ಧರಾಗಿ ಎಲ್ಲರೂ ಶ್ರೋತೃಗಳಾಗಿರುತ್ತಾರೆ. ವಯಸ್ಸು-ಲಿಂಗ, ವರ್ಗ-ವರ್ಣ ಯಾವುದೇ ಭೇದವಿಲ್ಲದೆ ಕಥೆ ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಹಿಡಿಸುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಬದುಕಲು ಕಲಿಸುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲೆಲ್ಲ ಜನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪರಿಣಾಮದ ಫಲವನ್ನೇ ನೋಡಬೇಕು. ಬದುಕಿನ ಒಂದೊಂದು ಕ್ಷಣ ಒಂದೊಂದು ವಯಸ್ಸು, ಒಂದೊಂದು ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಒಂದೊಂದು ಜನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪ್ರಕಾರ ಪ್ರಯೋಗಗೊಳ್ಳುತ್ತಲೇ ಇರುತ್ತದೆ. ನೂರಾರು ಜನರು ಶ್ರೋತೃಗಳಾಗುತ್ತ, ಸಂತೋಷ ಮತ್ತು ಶಿಕ್ಷಣ (ಪ್ರಯೋಜನ) ಪಡೆಯುತ್ತ ಉತ್ತಮ ಬದುಕು ಸಾಗಿಸಲು ತಯಾರಾಗುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತಾರೆ.

ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ ಅಥವಾ ಶಿಷ್ಟಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಲಕ್ಷಿಸಿ ಹೇಳುವ ಕಾವ್ಯಪ್ರಯೋಜನದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅದರ ಪ್ರಯೋಜನ ಯಾರ್‍ಯಾರಿಗೆ ಎಂಬ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ, ಕವಿ ಮತ್ತು ಸಹೃದಯ ಇಬ್ಬರನ್ನೇ ಗಮನಿಸಿದಂತಿದೆ. ಅದು ಓದುವ ಕಾವ್ಯವಾದುದರಿಂದ- ಒಬ್ಬನಿಂದ ಕೃತಿ ನಿರ್ಮಾಣವಾದರೆ ಇನ್ನೊಂದು ವರ್ಗದಿಂದ ಅದರ ಓದುವ ಕ್ರಿಯೆ ಜರಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಅದರ ಲಾಭದ ಅಂಶದಲ್ಲಿ ಈ ಇಬ್ಬರಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಸ್ಥಾನವಿರುವುದು ಸಹಜ.

ಒಟ್ಟಾರೆ ಜನಪದ ಕಾವ್ಯ-ಸಾಹಿತ್ಯ ಅನಾಮಧೇಯವಾಗಿದೆ. ಅಕ್ಷರ ಜ್ಞಾನ ಬಂದನಂತರ ಇತ್ತೀಚಿನ ಕೆಲಪ್ರಕಾರಗಳಿಗೆ ಕವಿಗಳ ಹೆಸರುಗಳು ಕಾಣುತ್ತಿವೆ. ಇಂಥಲ್ಲಿ ಕವಿಯು ಲೆಕ್ಕಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತಾನೆ. ಈ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪ್ರಯೋಗದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ಕಾಣುವ ವ್ಯಕ್ತಿ ಹಾಡುಗಾರ- ನಿರೂಪಕ. ಹೀಗಾಗಿ ಕವಿ, ಹಾಡುಗಾರ -ನಿರೂಪಕ ಹಾಗೂ ಕೇಳುಗ ಅಥವಾ ನೋಡುಗ ಇವನನ್ನು ಬೇಕಾದರೆ ನಾವು ಸಹೃದಯನೆಂದು ಕರೆಯೋಣ. ಹೀಗಾಗಿ ಮೂವರು ಪ್ರಮುಖವಾದ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಕಾಣುತ್ತಾರೆ.

ಇವರ ಜೊತೆ ಇನ್ನೂ ಕೆಲವರ ಪ್ರಸ್ತಾಪವನ್ನು ಕಾವ್ಯಪ್ರಯೋಜನದ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಜನಪದರು ಉಲ್ಲೇಖಿಸುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಹಾಡು ಪ್ರಯೋಗಗೊಳ್ಳುವಾಗ ಹಾಡುಗಾರ

ಎಂದರೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಮುಮ್ಮೇಳವನ್ನು ಕುರಿತು ಸಂಬೋಧಿಸಿದ ಮಾತು ಇದಾಗಿದೆ. ಮುಮ್ಮೇಳದಲ್ಲಿ ಕನಿಷ್ಠ ಒಬ್ಬ ಅಥವಾ ಇಬ್ಬರು ಹಾಡುಗಾರರು ಇರಬಹುದು. ಇವರ ಜೊತೆಗೆ ಹಿಮ್ಮೇಳದ ಒಂದು ತಂಡವೇ ಅಲ್ಲಿರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಈ ಗುಂಪನ್ನು ದನಿಗೂಡಿಸುವವರು ಎಂದೂ ಕರೆಯಬಹುದು. ಹೆಣ್ಣುಮಕ್ಕಳ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯ ಹಿಮ್ಮೇಳವನ್ನು ಈ ಹೆಸರಿನಿಂದ ಕರೆಯುವ ವಾಡಿಕೆ ಇದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಕಾವ್ಯ ಪರಿಣಾಮದ ಒಳಗಡೆ ಈ ಗುಂಪೂ ಸೇರುತ್ತದೆ. ಮತ್ತೆ ಇವರ ಜೊತೆ ಹಾಡು ಪ್ರಯೋಗಗೊಳ್ಳಲು ಕಾರಣರಾದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಜನರನ್ನೂ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಗಣಿಸುವ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಜನಪದದಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಹಾಡು ಕಲಿಸಿದ ಹಿರಿಯರು, ಹಾಡಿಕೆ ಹಚ್ಚಿದ ಮನೆಯವರೂ ಇದರ ಲಾಭದಲ್ಲಿ ಪಾಲುದಾರರಾಗುತ್ತಾರೆ. ಹೀಗೆ ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಯೋಜನದ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಇಷ್ಟೊಂದು ವ್ಯಾಪಕವಾದ ಭಿನ್ನಭಿನ್ನ ಜನರನ್ನು ಜನಪದರು ಸೇರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇವರೆಲ್ಲ ಕಾವ್ಯ-ಹಾಡು ಬದುಕುಳಿಯಲು ಕಾರಣರಾಗುವಂಥವರಾಗಿರುತ್ತಾರೆ.

ಈ ಎಲ್ಲ ದೊಡ್ಡ ಗುಂಪು ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಆರಾಧಿಸುವ , ಮರ್ಯಾದೆಯಿಂದ ಕಾಣುವ ಗುಂಪು. ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸಾಕಾರರು ಕೇವಲ ಕಾವ್ಯದ ಪ್ರಯೋಜನದ ಬಗ್ಗೆ ಅಷ್ಟೇ ಲಕ್ಷ್ಯಹಾಕಿದರೆ, ಜನಪದರಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಅನಾದರಿಸುವ ಗುಂಪನ್ನು ಗುರುತಿಸಿ, ಅಂತಹ ಜನರಿಗೆ ಅನಾದರಣೆಯಿಂದ ಅಮಂಗಳಉಂಟಾಗುವುದೆಂದೂ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇದು ಕಲೆಯನ್ನು ಆರಾಧಿಸಬೇಕು, ಅದನ್ನು ಮರ್ಯಾದೆಯಿಂದ ಕಾಣಬೇಕು ಎಂಬ ಜನಪದರ ಭಾವನೆಯ ದ್ಯೋತಕವೇ ಆಗಿದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಅನಾದರಣೆಯಿಂದ ತಗಲುವ ಪರಿಣಾಮ ವನ್ನು ಅವರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ.

ಕಲೆಯ ಆರಾಧನೆಯಿಂದ ಅಮಂಗಳ ಪರಿಹಾರ :

ಮಮ್ಮಟನು ಅಮಂಗಳ ಪರಿಹಾರವನ್ನು ತನ್ನ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಕಾವ್ಯಪ್ರಯೋಜನದ ಪಟ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅಲ್ಲಿ ಅವನು ಕೊಡುವ ಉದಾಹರಣೆ ಕವಿಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿ ಇದೆ. ''ಬಾಣನ ಸಮಕಾಲೀನನಾದ ಮಯೂರನೆಂಬ ಕವಿ ತನಗೆ ಒದಗಿದ್ದ ತೊನ್ನನ್ನು 'ಸೂರ್ಯಶತಕ'ದ ರಚನೆಯಿಂದ ಕಳೆದುಕೊಂಡನಂತೆ. ಮಮ್ಮ ಟನ ಹೇಳಿಕೆಗೆ ಈ ಐತಿಹ್ಯ ಆಧಾರ'' (ಭಾ.ಕಾ. ಮೀ.೧೬೭). ನಾವಿಲ್ಲಿ ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಬರೆದು ತನ್ನ ಗುರುವಾದ ಹರಿಹರನಿಂದ ಹಲ್ಲು ಕಳೆದುಕೊಂಡ ರಾಘವಾಂಕನ ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನು ಕೊಡಬಹುದಾಗಿದೆ. ನಂತರ ರಾಘವಾಂಕನು ಒಂದೊಂದೇ ಧಾರ್ಮಿಕ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಬರೆದಂತೆ ಒಂದೊಂದು ಹಲ್ಲು ಚಿಗಿತು ಬಂದವೆಂಬ ಮಾತು ಮಮ್ಮಟನ ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಸಮನಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಇವೆಲ್ಲ ಅಪ್ಪಟ ಜನಪದ ನಂಬುಗೆಗಳಂತೆ ತೋರುತ್ತವೆ. ಸಂಸ್ಕೃತ ಅಲಂಕಾರಿಕರ ಲೆಕ್ಕದಲ್ಲಿ ಇದು ಕವಿಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಜನಪದರಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಆರಾಧಿಸುವುದರಿಂದ ಸಹೃದಯರೆಲ್ಲರಿಗೂ ಅನಿಷ್ಟ ಪರಿಹಾರವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಭಾವನೆಯಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ.

ಈ ಮಾತಿಗೆ ಜನಪದರ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಹೊತ್ತ ನುಡಿಗಳನ್ನು ಮುಂದೆ ಉಲ್ಲೇಖಿಸ ಲಾಗಿದೆ. ಆ ನುಡಿಗಳನ್ನು ಹೊತ್ತ ಕಥನಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ಪುಣ್ಯಕಥಾನಕಗಳು ಎಂದು ಕರೆಯಲಾ

ಗುತ್ತದೆ. ಜನಪದರು ತಮ್ಮ ಅನಿಷ್ಟಪರಿಹಾರವಾಗಲಿ ಎಂಬ ಉದ್ದೇಶಗಳಿಂದ, ವಿಶೇಷ ಪೂಜಾ ಸಮಾರಂಭಗಳನ್ನು ನೆರವೇರಿಸಿ, ಪವಿತ್ರಜೀವನದ ಚರಿತ್ರೆಗಳನ್ನು ಹಾಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ಕಥನಕಾವ್ಯಗಳು ಜನಪದರು ಪೂಜ್ಯಭಾವನೆಯಿಂದ ಕಾಣುವ ವ್ಯಕ್ತಿಮಹಿಮೆಗಳಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಈ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು - ಧರ್ಮ, ಜಾತಿ, ಜನಾಂಗಗಳ ಪರಿಧಿಗಳನ್ನು ಮೀರಿ ನಿಂತವರಾಗಿರುತ್ತಾರೆ. ಮುತ್ತೈದೆ ಚೆನ್ನಮ್ಮ, ಗುಣಸಾಗರಿ, ಈಸುರಾಯನ ಹಾಡು ಮುಂತಾದ ಕಥನಕವನಗಳನ್ನು ಅವಲೋಕಿಸಿದರೆ ಅವೆಲ್ಲ ಯಾವುದೋ ಅನಿಷ್ಟಪರಿಹಾರಕ್ಕಾಗಿ, ವಿಶೇಷ ಪೂಜಾ ಸಮಾರಂಭಗಳನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸಿ ಹಾಡಿಸುತ್ತಿದ್ದರೆಂಬುದು ನಮಗೆ ತಿಳಿದುಬರುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲೂ ಬಹುಕಾಲ ಮಕ್ಕಳಾಗದೇ ಇದ್ದಾಗ, ಅನಾರೋಗ್ಯದಿಂದ ಹಾಸಿಗೆ ಹಿಡಿದಾಗ, ಕಾಡುವುದು ಪ್ರಾರಂಭವಾದಾಗ- ಈ ಕಥನಕವನಗಳನ್ನು ಹಾಡಿಸುತ್ತಿದ್ದಿರಬೇಕೆಂಬ ಅನುಮಾನ ತಾಳಲು ನಮಗೆ ಆ ಹಾಡುಗಳಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖಿತ ಪುರಾವೆಗಳು ದೊರೆಯುತ್ತವೆ. 'ಮುತ್ತೈದೆ ಚೆನ್ನಮ್ಮ' ಮತ್ತು 'ಈಸುರಾಯನ ಹಾಡು'ಗಳು ಬಂಜೆಯ ಪ್ರವೇಶದಿಂದಲೇ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತವೆ. ಅಲ್ಲೆಲ್ಲ ಹೆಣ್ಣುಮಕ್ಕಳು ದೇವರಿಗೆ ಹರಕೆ ಹೊತ್ತು ಪೂಜೆ ಸಲ್ಲಿಸಿ, ಗಿಡಮೂಲಿಕೆ ಸೇವಿಸಿ ಮಕ್ಕಳನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತಾರೆ. ಹೀಗೆ ಹುಟ್ಟಿದ ಮಕ್ಕಳೇ ನಾಯಕರಾಗಿ ಹೊರಹೊಮ್ಮುತ್ತಾರೆ.

ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಕಥಾನಕಗಳು ತಮ್ಮ ಧ್ಯೇಯವನ್ನು ಸಾರುವಾಗ- **ಮುತ್ತೈದೆತನ ಘನವಿರಲಿ, ಬಾಲಾಗ ಆಸಿ ಘನವಿರಲಿ, ಪುತ್ರನ ಸಂತಾನ ಜಯಜಯ**- ಮುಂತಾದ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಮುಂದೆ ಉಲ್ಲೇಖಿಸುವ ಉದಾಹರಣೆಗಳು ಆ ಕಥಾನಕಗಳಿಂದಲೇ ಎತ್ತಿಕೊಂಡವುಗಳಾಗಿವೆ.ಇದೆಲ್ಲವನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಇವು ಅನಿಷ್ಟ ಪರಿಹಾರಕ್ಕಾಗಿ ಹಾಡುವ ಹಾಡುಗಳಾಗಿವೆ ಎಂಬುದು ಖಚಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಇವುಗಳನ್ನು ಪುಣ್ಯಕಥಾನಕಗಳು ಎಂದು ಕರೆಯುವುದು. ಈ ಕೆಳಗೆ ಪುಣ್ಯಕಥಾನಕಗಳಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖವಾಗುವ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯವರಿಗೆ ಉಂಟಾಗುವ ಕಾವ್ಯಪರಿಣಾಮ- ಪ್ರಯೋಜನಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳುವ ನುಡಿಗಳನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಹಾಡು ಆಲಿಸಿದವರಿಗೆ - ಕೇಳುಗರಿಗೆ :

ಹಾಡಿದವ್ವನಕಿನ್ನ ಕೇಳಿದವ್ವನಕಿನ್ನ
ಸುಮ್ಮನ ಕುಂತವ್ವಗ ಭಲೆ ಪುಣ್ಯ।ಸುಯ್।
ಸುಮ್ಮನ ಕುಂತವ್ವಗ ಭಲೆ ಪುಣ್ಯ ಶರಣಮ್ಮಾ
ನಿನ ಪುತ್ರನ ಸಂತಾನ ಜಯ ಜಯ।ಸುಯ್। (ಆ.ಜ.ಕ.ಗೀ.೭೬)

ಹಾಡು ಕಲಿಸಿದವರಿಗೆ-ಗುರುಗಳಿಗೆ :

ಹಾಡಿದವ್ವನಕಿನ್ನ ಕೇಳಿದವ್ವನಕಿನ್ನ
ಕಲಿಸಿದವ್ವಗ ಭಲೆ ಪುಣ್ಯ।ಸುಯ್।
ಕಲಿಸಿದವ್ವಗ ಭಲೆ ಪುಣ್ಯ ಚಿಮಣಾಬಾಯಿ
ಪುತ್ರನ ಸಂತಾನ ಜಯ ಜಯ।ಸುಯ್। (ಆ.ಜ.ಕ.ಗೀ.೭೬)

ಹಾಲ ಕಾಸುದ ಬಿಟ್ಟು ಕೂಸ ತೂಗುದ ಬಿಟ್ಟು
ವ್ಯಾಳ್ಯೇಕ ನುಡಿಯ ಕಲಸುವಳಸುವ್ವಿ।
ವ್ಯಾಳ್ಯೇಕ ನುಡಿಯ ಕಲಸುವಳನಿಂಬೆವ್ವನ
ಬಾಲರ ಸಂತಾನ ಘನವಾಗಿಸುವ್ವಿ। (ಜೀ.ಜೋ.ಗ.ಗ.೧೫೫)

ದನಿಗೂಡಿಸಿದವರಿಗೆ - ಜೊತೆ ಹಾಡುಗಾರರಿಗೆ:

ಬಿತ್ತಿದ ಹೊಲದಾಗ ಜತ್ತಿಗಿ ನಾಗೇಂದ್ರನಂಗ
ಎತ್ತಗಸಿ ದನಿಯ।ರನ್ನದ ಕೋಲು ಕೋಲ।
ಎತ್ತರಿಸಿ ದನಿಯ ಕುಡುವ ಶಾಂತವ್ವಗ
ಮುತ್ತೈದಿತನ ಘನವಿರಲಿರನ್ನದ ಕೋಲು ಕೋಲ। (ಆ.ಜ.ಕ.ಗೀ.೪೯)

ಹಾಡಿದವ್ವನಕಿನ್ನ ಕೇಳಿದವ್ವನಕಿನ್ನ
ಸೋಬಾನದವ್ವ ದಣದವ್ವ।ರನ್ನದ
ಸೋಬಾನದವ್ವ ದಣದವ್ವ।ಸಿದ್ದವ್ವಗ
ಮುತ್ತೈದಿತನ ಘನವಿರಲಿರನ್ನದ

ಸೋಬಾನದವ್ವ ದಣದವ್ವ ನೀವಿನ್ನ
ಸೋ ಎನ್ನುವ ಶಬ್ದ ನಿಲಿಸ್ಯಾರ ಅವರಿಬ್ಬರಿಗೆ
ಹಾಲಬಾನಗಳ ಉಣನೀಡಿ ರನ್ನದ।
ಹಾಲಬಾನಗಳ ಉಣನೀಡಿಅವರಿಬ್ಬರಿಗೆ
ತೂಗು ಮಂಚದ ಮ್ಯಾಲ ಕುಳ್ಳಿರಿಸಿರನ್ನದ (ಆ.ಜ.ಕ.ಗೀ.೫೦)

ಹಾಡಿಸಿದವರಿಗೆ:

ಎಂದಿಗೆ ಈ ನುಡಿಯ ಸಂದುಕದೊಳಗಿತ್ತ
ಇಂದ್ಯಾವ ಜಾಣೆ ತಗಸ್ಯಾಳಸುವ್ವಿ
ಇಂದ್ಯಾವ ಜಾಣೆ ತಗಸ್ಯಾಳಬಸಮ್ಮನ
ಕಂದನ ಸಂತಾನ ಘನವಾಗಿಸುವ್ವಿ (ಜೀ.ಜೋ.ಗ.ಗ.೧೫೪)

ಸುದೀರ್ಘವಾದ ಕಾವ್ಯಗಳ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ - ಹಾಡುಗಾರರಿಗೆ ಶ್ರಮವಾದಾಗ, ಸ್ವಲ್ಪ ಸಮಯ ವಿಶ್ರಾಂತಿಬೇಕು. ಈ ಬಗೆಯ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ಹೆಣ್ಣುಮಕ್ಕಳ ಸುದೀರ್ಘವಾದ ಕಥಾನಕಗಳ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಜನಪದ ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ. ಹೀಗೆ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯ ಮಧ್ಯ ಬಿಡುವಿನ ವೇಳೆಯಲ್ಲಿ ವಿಭೂತಿ ಹಚ್ಚುವ, ವೀಳೆದೆಲೆ ಹಂಚುವ - ಮುಂತಾಗಿ ಪರಿಚಾರಿಕೆ ಕೆಲಸ ಮಾಡುವವರಿಗೂ ಕಾವ್ಯದಿಂದ ಪ್ರಯೋಜನವುಂಟು ಎಂಬ ಮಾತು ಜನಪದರಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ.

ಪರಿಚಾರಿಕೆ ಮಾಡಿದವರಿಗೆ:

ಸಂದಿಗಿ ವಿಭೂತಿ ತಂದು ಕೊಟ್ಟವ್ವಗ
ರೂಢಿಗೀಶ್ವರನ ದಯವಿರಲೆ

ರೂಢಿಗೀಶ್ವರನ ದಯವಿರಲೆನಾಗವ್ವಗ।
ಮುಂದ ಪುಣ್ಯದ ಫಲಗೋಳರನ್ನದ। (ಆ.ಜ.ಕ.ಗೀ.೫೦)

ಸಂದ್ಯಾಗಿನ ಕೂಕಮ ಮಂದ್ಯಾಗ ತಂದಾಳ
ಕೂಕಮ ಹಚ್ಚವ್ವಗ ಭಲೆ ಪುಣ್ಯ।ಸುಯ್।
ಕೂಕಮ ಹಚ್ಚವ್ವಗ ಭಲೆ ಪುಣ್ಯ।ಊರ್ಮಿಳಾಬಾಯಿ
ನಿನ ಮುತ್ತೈದಿತನ ಜಯ ಜಯ।ಸುಯ್। (ಆ.ಜ.ಕ.ಗೀ.೭೭)

ಸಂದ್ಯಾಗಿನ ಎಲಿಯ ಮಂದ್ಯಾಗ ತಂದಾಳ
ಎಲಿ ಕೊಟ್ಟವ್ವಗ ಭಲೆ ಪುಣ್ಯ।ಸುಯ್।
ಎಲಿ ಕೊಟ್ಟವ್ವಗ ಭಲೆ ಪುಣ್ಯ।ಕಸ್ತೂರಿಬಾಯಿ
ನಿನ ಪುತ್ರನ ಸಂತಾನ ಜಯಜಯ।ಸುಯ್। (ಆ.ಜ.ಕ.ಗೀ.೭೭)

ಕಾವ್ಯ ನಿರಾಕರಣೆಯಿಂದ ಅಮಂಗಳ ಪ್ರಾಪ್ತಿ:

ಈ ಹಾಡುಗಳು ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಕೆಲವು ಮಾತುಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತವೆ: ಯಾವುದೇ ನೆವದಿಂದ ಹಾಡು ಕೇಳುವುದನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ- ಯಮಗಂಡ ಕಾದಿದೆಯೆಂದೂ ಹಂದಿ, ನಾಯಿ ಮುಂತಾಗಿ ಕೀಳುಪ್ರಾಣಿ ಜೀವನ ಪ್ರಾಪ್ತವಾಗುವುದೆಂದೂ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುತ್ತವೆ. ಜನಪದರು ಗಮನಿಸುವ ಕಾವ್ಯದ ಅನಾದರಣೆಯಿಂದ ತಗಲುವ ಈ ಅಮಂಗಳ -ಅನಿಷ್ಟ ವಿಚಾರವನ್ನು ಮಮ್ಮಟನು ಗಮನಿಸಿಲ್ಲ.

ಹಾಡು ಅನಾದರಿಸಿದವರಿಗೆ :

ಹಾಡುಹಾಡಂದರ ಹಾಡದಿದ್ದರ ಪಾಪ
ಹಾಡುಕೇಳವರ ಪರಚಿತ್ತ ಪರಗ್ಯಾನ।
ಅವರ ಬಾಗಿಲ ಮುಂದ ಅವ ಯಮಗೊಂಡ। (ಜೀ.ಜೋ.ಗಗ೨)
ಯಾವಾಗ ಈ ಹಾಡ ಕೇಳ ಬಲ್ಲೆನೆಂದು
ಬಾಗಿಲಿಗೆ ಬಂದು ತಿರುಗೊಮ್ಮೆ।ಹೋದವ್ವ
ನಾಯಿಯಾ ಹೊಟ್ಟೆಲೆ ಜನ್ಮಿಸಿ। (ಜೀ.ಜೋ.ಗಗ೨)

ಎಂದಿಗೆ ಈ ಹಾಡ ಸಂದ ಬಲ್ಲೆನೆಂದು
ಅಂಗಳಕ ಬಂದು ತಿರುಗಿದವ್ವ। ನೀನೀಗ
ಬೆಂದ ದೇಗುಲದ ಕದವಾದೆ। (ಜೀ.ಜೋ.ಗಗ೭೩)

ಹಾಡನ್ನು-ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಕೇಳುವುದು ಪುಣ್ಯದ ಕೆಲಸ. ಅದನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುವದು ಪಾಪದ ಕೆಲಸ-ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಜನಪದರದು. ಆದುದರಿಂದ ಕಲೆಯ ಅನಾದರಣೆಗೆ ಮೃತ್ಯುವಿನಂಥ ಕೆಡುಕನ್ನು ಅವರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಇದು ಜನಪದರಲ್ಲಿರುವ ಕಲೆಯ ಆರಾಧನೆಯ ಬಗೆಗಿನ ಮಹತ್ತಾದ ವಿಚಾರವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಈ ಕಾವ್ಯ ಬದುಕುಳಿಯುವುದು- ಜನರು ಕೇಳಲಿ, ತಮ್ಮ ಬದುಕಿಗೆ ದಾರಿ ಕಾಣಲಿ ಎಂಬ ಉದ್ದೇಶ ಇದರ ಹಿಂದೆ ಇರುವುದು ಸಹಜವಾಗಿದೆ. ಅದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಮಹತ್ವದ ವಿಚಾರವೆಂದರೆ ಈ ಸಾಹಿತ್ಯ

ಉಳಿಯುವುದೇ ಅದರ ಪ್ರಸಾರದಿಂದ. ಪ್ರಸಾರವೇ ಇಲ್ಲವೆಂದರೆ ಜನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಬದುಕು ಇಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ತನಗೆ ಗೊತ್ತಿರುವ ಜನಪದದ ಒಂದು ಪ್ರಕಾರವನ್ನು ಇತರರಿಗೆ ಹೇಳುವುದು, ಹಾಗೇ ಹೇಳುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ಶ್ರದ್ಧೆಯಿಂದ ಕೇಳುವುದು, ಇಂತಹ ಕೆಲಸಗಳೆಲ್ಲ ಪುಣ್ಯದ ಕೆಲಸಗಳೆಂದೇ ಭಾವಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ವ್ಯತಿರಿಕ್ತವಾದ ನಡತೆ, ಉದಾಹರಣೆಗೆ ತನಗೆ ಬಂದ ಹಾಡು, ಕತೆ ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ಇತರರ ಮುಂದೆ ಹೇಳದೇ ಇರುವುದು ಒಂದು ರೀತಿಯಿಂದ ಆ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಅಪಚಾರ ಬಗೆದಂತೆಯೇ ಎಂದು ಭಾವಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಇದು ಜನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪ್ರಸಾರ ಗುಣಕ್ಕೆ ಅಡ್ಡಿಯಾಗುವ ಕ್ರಿಯೆಯಾದುದರಿಂದ ಈ ವರ್ತನೆ ಶಿಕ್ಷೆಗೆ ಯೋಗ್ಯವೆಂದು ಜನಪದರು ಭಾವಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ಈಗಾಗಲೇ ಕೆಲ ಹಾಡಿನ ತುಣುಕುಗಳನ್ನು ನೋಡಲಾಗಿದೆ. ಈ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಹೊತ್ತ ಕೆಲ ಕಥೆಗಳೂ ದೊರೆಯುತ್ತವೆ:

೧. ಒಬ್ಬ ಜಿಪುಣಗೊಂಡಿಗೆ ನಾಲ್ಕು ಕಥೆಗಳು ಬರುತ್ತಿದ್ದವು. ಆದರೆ ಅವನು ಅವುಗಳನ್ನು ಯಾರ ಮುಂದೆಯೂ ಹೇಳುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಇದರಿಂದ ಕೋಪಗೊಂಡ ಕಥೆಗಳು ಅವನು ಮಲಗಿರುವಾಗ ಅವನ ಹೊಟ್ಟೆಯಿಂದ ಹೊರಗೆ ಬಂದು ಅವನನ್ನು ಕೊಲ್ಲಲು ಆಲೋಚನೆ ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಒಂದು ದಾರಿಯ ಮರವಾಗಿ ಅವನ ಮೇಲೆಬಿದ್ದು, ಇನ್ನೊಂದು ಹಾವಾಗಿ ಕಚ್ಚಿ, ಮತ್ತೊಂದು ಹೊಳೆ ದಾಟುವಾಗ ತೆರೆಯಾಗಿ ಬಂದು, ಮೊಗದೊಂದು ಆತ ಊಟ ಮಾಡುವಾಗ ಬಾಯಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡ ತುತ್ತನ್ನು ಸೂಜಿಮಯವಾಗಿಸಿ ಕೊಲ್ಲಲು ಆಲೋಚಿಸಿದವು. ಅದರಂತೆ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿದವು. ಆದರೆ ಈ ಸಮಾಚಾರ ತಿಳಿದ ಗೊಂಡಿಯ ಸೇವಕ ಅವನನ್ನು ಉಳಿಸುತ್ತಾನೆ.

(ಭಾರತೀಯ ಜನಪದ ಕಥೆಗಳು,ಪು.೨-೩)

೨. ಒಬ್ಬನು ಹಾಡು ಬಂದರೂ ಹಾಡು ಹೇಳುತ್ತಿರುಲಿಲ್ಲ, ಕಥೆ ಬಂದರೂ ಕಥೆ ಹೇಳುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಇವನನ್ನು ಹೇಗಾದರೂ ಮಾಡಿ ಕೊಲ್ಲಬೇಕೆಂದು ಹಾಡು, ಕಥೆಗಳು ಕೂಡಿ ಹಂಚಿಕೆ ಹಾಕಿದವು : 'ಮುಂಜಾನೆ ಎದ್ದಕೂಡಲೇ ಜೋಡು ಮೆಡುತ್ತಾನೆ, ಆವಾಗ ಅವನಿಗೆ ಚೇಳು ಆಗಿ ಕಡಿಯಬೇಕು. ಹೆಂಡತಿಯನ್ನು ಕರೆಯಲಿಕ್ಕೆ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ, ಆವಾಗ ಅಗುಳೆ ಅವನ ತಲೆಯ ಮೇಲೆ ಬೀಳುವಂತೆ ಮಾಡಬೇಕು'. ಹೀಗೆನ್ನುವ ಕಥೆಯ ಮಾತನ್ನು ಆಳುಮಗ ಕೇಳಿರುತ್ತಾನೆ. ಆತ ಮಾಲೀಕನನ್ನು ಈ ಎಲ್ಲ ಅಪಾಯಗಳಿಂದ ಪಾರುಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಕೊನೆಗೆ ಕಥೆ ಹೀಗೆ ಸಾರುತ್ತದೆ : ' ಕಲಿತ ಕಥೆಯನ್ನು ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡರೆ ಹೀಗೆ ಅಪವಾದ ಬರುತ್ತವೆ. ಅವು ಜನ್ಮಕ್ಕೇ ಮೂಲವಾಗುವವು. ಆದ್ದರಿಂದ ಬಂದ ಕಥೆ ಮಂದಿಗೆ ಹೇಳಬೇಕು.'

(ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಜನಪದ ಕಥೆಗಳು, ೧೬೮,೧೬೯)

ಈ ಕಥೆಗಳಿಂದ ನಮಗೆ ಗೊತ್ತಾಗುವುದೇನೆಂದರೆ– ಜನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಪ್ರಸಾರವಾಗಬೇಕು. ಜನ ಅದರಿಂದ ಬದುಕಿನ ಶಿಕ್ಷಣ ಪಡೆಯಬೇಕು, ಒಳ್ಳೆಯ ಬದುಕು ಸಾಗಿಸಬೇಕು ಎಂಬುದು. ಅದನ್ನು ತಡೆಯುವುದೆಂದರೆ ಜನಪದರ ಈ ಭಾವನೆಗೆ ಮಾಡುವ ಅಗೌರವವೇ ಸರಿ. ಇಂತಹ 'ಜನಶಿಕ್ಷಣ'ವನ್ನು ತಡೆಯುವವನಿಗೆ – ಮರಣದಂಡನೆಯಂತಹ ಆಲೋಚನೆ ಮಾಡಲಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಈ ಕಥೆಗಳು ಉದಾಹರಣೆಗಳಾಗಿವೆ. ಅದೊಂದು

ಆಲೋಚನೆ ಮಾತ್ರ. ಆದರೆ ಕೊನೆಗೆ ಈ ಸಮಾಚಾರವು ಮಾಲೀಕರಾದವರಿಗೆ ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಕಥೆಗಳು, ತಮ್ಮ ಪ್ರಸಾರವನ್ನು ತಡೆಹಿಡಿದುದಕ್ಕಾಗಿ ಕೊಲ್ಲಲು ಹೊಂಚು ಹಾಕಿದ್ದ ವಿಷಯ ಸಂಬಂಧಿಸಿದವರಿಗೆ ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ಅರ್ಥಾತ್ ಅವರು ಜನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪ್ರಸಾರದ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಅರಿಯುತ್ತಾರೆ.

'ಭಾರತೀಯ ಜನಪದ ಕಥೆಗಳು' ಎಂಬ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿಯೇ ಇಂತಹದೇ ಇನ್ನೊಂದು ಉದಾಹರಣೆ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. 'ಕೇಳುಗರ ಹುಡುಕಾಟದಲ್ಲೊಂದು ಕತೆ' (ಪು.೨೮-೩೧) ಎಂಬ ಕಥೆಯಲ್ಲಿ-ಒಬ್ಬ ಅಜ್ಜಿ ಒಂದು ದಿನ ಕಥೆ ಹೇಳಬೇಕೆಂದು ಮನೆಮಂದಿಗೆಲ್ಲ ವಿಚಾರಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಆದರೆ ಆಕೆಯ ಮಕ್ಕಳು-ಮೊಮ್ಮಕ್ಕಳು, ಸೊಸೆ, ಕಡೆಗೆ ಹಳ್ಳದ ದಂಡೆಯಲ್ಲಿ ಬಟ್ಟೆ ಒಗೆಯುತ್ತಿರುವ ಒಬ್ಬ ಹೆಂಗಸನ್ನೂ ಕಥೆ ಕೇಳಲು ಕೇಳಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ. ಕೊನೆಗೆ ಬ್ರಾಹ್ಮಣರು, ಮರ ಕಡಿಯುವವರು, ಬುಟ್ಟಿ ಹೆಣೆಯುವವರು, ಮಡಿವಾಳರು, ಕುಂಬಾರರು-ಇವರೆಲ್ಲರನ್ನೂ ಕಥೆಕೇಳಲು ಕೇಳಿಕೊಂಡರೂ ಯಾರೂ ತಯಾರಿರಲಿಲ್ಲ. ಹೀಗೆ ಇವರೆಲ್ಲ ಕಥೆಯನ್ನು ಅನಾದರಗೊಳಿಸಿದ್ದ ರಿಂದ ಇವರಿಗೆಲ್ಲ ತಕ್ಕ ಶಿಕ್ಷೆಗಳಾಗುತ್ತವೆ.

ಆದರೆ ಆ ಮುದುಕಿಯು ಬಸುರಿ ಹೆಣ್ಣುಮಗಳೊಬ್ಬಳನ್ನು ಭೇಟಿಯಾಗಿ ಕಥೆ ಹೇಳಲು ತೊಡಗುವ ಮುನ್ನವೇ ಆಕೆಗೆ ನಿದ್ರೆ ಆವರಿಸುತ್ತದೆ. ಹೊಟ್ಟೆಯಲ್ಲಿಯ ಮಗು 'ನಾನು ಕಥೆಯನ್ನು ಕೇಳುತ್ತೇನೆ, ಹೇಳು' ಎನ್ನುತ್ತದೆ. ಅಜ್ಜಿ ಕಥೆ ಹೇಳುತ್ತಾಳೆ. ಕಥೆ ಹೇಳಿಯಾದ ಮೇಲೆ -'ನೀನು ಕಾಲಿಟ್ಟಲ್ಲಿ ನಿರ್ಜನ ಹಳ್ಳಿಗಳು ಸಮೃದ್ಧ ನಗರಗಳಾಗಲಿ, ಹತ್ತಿಯ ಕಾಳುಗಳು ಮುತ್ತುಗಳಾಗಲಿ, ಒಣಗಿದ ಮರಗಳೆಲ್ಲ ಫಲಬಿಡಲಿ, ಮುದಿ ದನಗಳು ಹಾಲು ಕೊಡಲಿ, ಬಂಜೆಯರಿಗೆ ಮಕ್ಕಳಾಗಲಿ, ಕಳೆದು ಹೋದ ಒಡವೆಗಳು ಮತ್ತೆ ಸಿಗಲಿ, ಸತ್ತವರು ಎದ್ದು ಬರಲಿ, ಹಾಗೂ ನಿನ್ನ ಶಕ್ತಿ ಸಾಮರ್ಥ್ಯಗಳಿಂದ ರಾಜನಿಗೆ ಸಂತಸವಾಗಲಿ' ಎಂದು ಜೋಗುಳ ಹಾಡಿದಳು. ಮುಂದೆ ಈ ಮಗುವನ್ನು ರಾಜನು ಪಡೆದು,ಮದುವೆಯಾಗುತ್ತಾನೆ. ಮುದುಕಿಯ ಹರಕೆಗಳು ಸತ್ಯವಾಗುತ್ತವೆ. ಇದೆಲ್ಲ ಆಗಿದ್ದು ಕಥೆಯನ್ನು ಆದರಿಸಿದ್ದರಿಂದ ಎಂಬ ಭಾವನೆ ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದದ್ದು. ಹೀಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಮರ್ಯಾದೆಯಿಂದ ಕಾಣಬೇಕೆಂಬ ಭಾವನೆ ಜನಮನದಲ್ಲಿರುವುದು ಗಮನಾರ್ಹ ಸಂಗತಿ.

ಇಂತಹದೇ ಇನ್ನೊಂದು ಕಥೆ 'ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಜನಪದ ಕಥೆಗಳು' ಎಂಬ ಸಂಗ್ರಹದಲ್ಲಿ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. 'ಒಂದು ಹಾಡು ಒಂದು ಕಥೆ' ಎಂಬ ಈ ಕಥೆಯಲ್ಲಿ- ಒಂದು ಹಾಡು ಹಾಗೂ ಒಂದು ಕಥೆ ಗೊತ್ತಿರುವ ಒಬ್ಬ ಹೆಣ್ಣುಮಗಳು ಅವನ್ನು ಯಾರ ಮುಂದೆಯೂ ಹೇಳುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ, ಹಾಡುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಆಕೆಯನ್ನು ತೊರೆದು ಹೋಗಲು ಅವು ನಿರ್ಧರಿಸಿದವು. ಒಂದು ದಿನ ಕಥೆ ಮನೆಯ ಹೊರಗಾಗಿ ಅವಳ ಮನೆಯ ಅಂಗಳದಲ್ಲಿ ಎರಡು ಬೂಟುಗಳಾಗಿ ಕುಳಿತಿತು. ಹಾಡು ಹೊರಗಾಗಿ ಒಂದು ಕೋಟು ಆಗಿ ಗೂಟಿಗೆ ನೇತುಬಿದ್ದಿತು. ಇದನ್ನು ಗಂಡ ಕಂಡು ಸಂಶಯಪಟ್ಟನು. ಇಬ್ಬರಲ್ಲೂ ಬಿರುಕು ಮೂಡಿತು. ಗಂಡನು ಮಲಗಲು ಹನುಮಂತದೇವರ ಗುಡಿಗೆ ಹೋದನು. ಈಕೆ ಮನೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಚಿಂತೆಯಲ್ಲಿ ಮಲಗಿದಳು.

ಆ ಊರೊಳಗಿನ ಹಣತೆಗಳೆಲ್ಲವು ರಾತ್ರಿಕಳೆಯಲು ಹನುಮಂತ ದೇವರ ಗುಡಿಗೆ ತೆರಳುವುದು ವಾಡಿಕೆಯಾಗಿತ್ತು. ಎಲ್ಲ ಮನೆಗಳಿಂದ ಹಣತೆಗಳು ಬಂದು ಬಂದು ನೆರೆದವು.

ಒಂದು ಹಣತೆ ಮಾತ್ರ ತಡಮಾಡಿ ಬಂದಿತು. ಉಳಿದ ಹಣತೆಗಳೆಲ್ಲ ಕಾರಣ ಕೇಳಿದವು. ಅದಕ್ಕೆ ಆ ಹಣತೆ ಹೇಳಿತು: ನಮ್ಮ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಗಂಡ-ಹೆಂಡತಿಗೆ ಜಗಳ. ಕಾರಣ, ಹೆಂಡತಿ ತನಗೆ ಬರುವ ಹಾಡು ಕಥೆ ಹೇಳದ್ದಕ್ಕಾಗಿ ಅವು ಬೂಟು, ಕೋಟುಗಳಾಗಿ, ಇಬ್ಬರಲ್ಲೂ ಭಿನ್ನಾಭಿಪ್ರಾಯ ಬರಲು ಕಾರಣವಾಯಿತು ಎಂದು ಹೇಳಿತು. ಅಲ್ಲಿಯೇ ಮಲಗಿದ್ದ ಗಂಡ ವಿಷಯ ತಿಳಿದು ಮನೆಗೆ ಹೋದನು. ಕಥೆ ಹಾಡಿನ ಸುದ್ದಿ ತೆಗೆದು ಹೆಂಡತಿಗೆ ಮಾತಾಡಿಸಿ ನೋಡಿದನು. ಆದರೆ ಆಕೆಗೆ ಬರುತ್ತಿದ್ದ ಕಥೆ ಹಾಡು ಎರಡೂ ಆಕೆಗೆ ಮರೆತು ಹೋಗಿದ್ದವೆಂದು ತಿಳಿಯಿತು. (ಪು.೫೦-೫೧). ಈ ಎರಡೂ ಕಥೆಗಳು- ಜನಪದಸಾಹಿತ್ಯದ ಪ್ರಸಾರದ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತವೆ.

ಜನಪದ ಕಾವ್ಯದ ಪ್ರಯೋಜನಗಳು

ಕವಿ ಮತ್ತು ಹಾಡುಗಾರರಿಗೆ ಕೀರ್ತಿ :

ಕೀರ್ತಿ ಮತ್ತು ಹಣದ ಹುಚ್ಚಂತೂ ಜನಪದರಿಗೆ ಇಲ್ಲ. ಈ ಎರಡು ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಮರ್ಯಾದೆ ಎಂಬುದು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಕಾಡುತ್ತದೆ. ಕೀರ್ತಿ ಎಂದರೆ ವ್ಯಾಪಕವಾದ ಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ ಹೆಸರುವಾಸಿಯಾಗುವುದು. ಮೌಖಿಕ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ವ್ಯಾಪಕವಾದ ಹೆಸರು ಪಡೆಯಲು ಜನಪದಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಅವರಲ್ಲಿ ಎಂತಹ ಪ್ರತಿಭಾವಂತನ ಹೆಸರು ಕೂಡ ಸುತ್ತಲೂ ಹತ್ತು ಹರದಾರಿ ದಾಟಿ ಹೋಗದು. ಸುತ್ತ ಹತ್ತು ಹಳ್ಳಿಗೆ, ಸುತ್ತ ನಾಲ್ಕು ಹರದಾರಿಗೆ, ಬಹಳವೆಂದರೆ ಅಪರೂಪಕ್ಕೆ ಸುತ್ತ ಹತ್ತು ಹರದಾರಿಗೆ- ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ಪಡೆಯುವ ಮಾತನಾಡುವುದನ್ನು ನಾವು ಕೇಳುತ್ತೇವೆ. ಏನೆಂದರೂ ಇದು ಸ್ಥಳೀಯ ಪ್ರಖ್ಯಾತಿ ಎಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟ. ಹೀಗೆ ಕೀರ್ತಿ ಎಂಬ ಖ್ಯಾತಿ ಅವರಿಗೆ ಲಭಿಸದು. ಜೊತೆಗೆ ಜನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯವೆಲ್ಲ ಅನಾಮಧೇಯವಾಗಿದೆ. ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಗಂಡುಮಕ್ಕಳು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ಕೆಲವು ಪ್ರಕಾರಗಳಿಗೆ ಕವಿಯ ಹೆಸರು ಹಾಕಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರೂ ಒಟ್ಟಾರೆಯಾಗಿ ಹೆಣ್ಣುಮಕ್ಕಳು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ಮತ್ತು ಉಳಿದೆಲ್ಲ ಜನಪದ ಪ್ರಕಾರಗಳು -ಕಥೆ, ಗಾದೆ, ಒಗಟು, ಒಡಪು-ಎಲ್ಲವೂ ಅನಾಮಧೇಯವಾಗಿದ್ದು, ಕೀರ್ತಿ ಎಂಬ ಲಾಭವು ದೂರವೇ ಉಳಿಯುತ್ತದೆ. ಪಂಪನಂತಹ ಕವಿಯೂ 'ಪೂಜೆ ನೆಗೞ್ತೆ ಲಾಭಂ' ಎಂಬ ಪ್ರಯೋಜನಗಳಿಗೆ ಮಾರುಹೋಗಿರುವುದನ್ನು ಕೇಳುತ್ತೇವೆ. ಜನಪದರು ತಮ್ಮಲ್ಲಿಯ ಪ್ರತಿಭಾವಂತರನ್ನು ಮರ್ಯಾದೆಯಿಂದ ಕಾಣುತ್ತಾರೆ. ಕಲಾವಿದರೂ ಸಹಜವಾಗಿ ಮರ್ಯಾದೆ ಪಡೆಯುವ ಮನೋಧರ್ಮಕ್ಕೆ ಒಗ್ಗಿ ಹೋಗಿರುತ್ತಾರೆ. ಇದು ಪಂಪನ 'ಪೂಜೆ' ಎಂಬ ಮಾತಿಗೆ ಸಮಾನವಾದುದು.

ಜನಪದ ಕಾವ್ಯ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಹಾಡು ಕಲಿಸಿದವನೇ ಗುರು. ಇವರನ್ನೇ ಇಲ್ಲಿ ಕವಿಯ ಸಮನಾಗಿ ಕಾಣಲಾಗುತ್ತದೆ. ಕಾರಣ ಇಂತಹ ಗುರುವನ್ನು ಪ್ರತಿ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ನೆನೆಯುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಇದನ್ನೇ ಶಾಶ್ವತ 'ಪೂಜೆ' ಮತ್ತು 'ನೆಗೞ್ತೆ' ಎಂದು ಭಾವಿಸಬೇಕು. ಹಾಡು ಕಲಿಸಿದ ಗುರು ಎದುರಿಗೆ ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಶಿಷ್ಯನಾದವನು ನಿರಂತರವಾಗಿ ಅವನನ್ನು ನೆನೆಯುತ್ತ ಹೋದರೆ, ಒಬ್ಬ ಜನಪದ ಹಿರಿಯನಿಗೆ ಇದಕ್ಕಿಂತ ಬೇರೆ

ಸಂತೋಷ ಇರಲಾರದು; ಇದಕ್ಕಿಂತ ಬೇರೆ ಕೀರ್ತಿ ಇರಲಾರದು. 'ಜನಪದ ಹಾಲುಮತ ಮಹಾಕಾವ್ಯ'ದಲ್ಲಿ ತನಗೆ ಹಾಡನ್ನು ಕಲಿಸಿದ ಸಾಯಿಬಣ್ಣ ಎಂಬುವವನನ್ನು ಹಾಡುಗಾರ ಸಿದ್ದಪ್ಪನು ತನ್ನ ಜೀವಮಾನವಿಡೀ ಹಾಡಿನ ಮೊದಲಿಗೆ ನೆನೆಯುತ್ತ ಬಂದಿರುವನು. ಆ ನುಡಿ ಮುದ್ರಿತ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲೂ ಉಲ್ಲೇಖವಾಗಿದೆ:

ಹಾಡ ಕಲಿಸಿದ ಹರನಿನ್ನ ಹಾಡೇನ ಓದ ಕಲಿಸಿದ ಗುರುವಿನ
ಓದ ಕಲಿಸಿದ ಗುರುವಿನ ಧರ್ಮುರ್ರ್ಯಾ ಸಂದಿಗೊಮ್ಮಿ ನೆನದೇವಾ
ನಮಗೊಂದು ಹಾಡಿನ ವರವ ಕೊಟ್ಟಾರ ನಿಮಗೊಂದು ಮಲ್ಲಿಗಿ ಸರವಯ್ಯಾ
ನಿಮಗೊಂದು ಮಲ್ಲಿಗಿ ಸರವೋ ಸಾಯಿಬಣ್ಣ ಸಭಾದೊಳಗೆ ಕೊಂಡಾಡೇವಾ

(ಜನಪದ ಹಾಲುಮತ ಮಹಾಕಾವ್ಯ, ಪು.೧)

ಹೆಣ್ಣುಮಕ್ಕಳ ಹೆಸರು ಇನ್ನೊಬ್ಬರ ಬಾಯಿಂದ ಬರಬಾರದೆಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ನಮ್ಮದು. ಕಾರಣ ಅವರ ಸೃಷ್ಟಿಗಳಂತೂ ಅನಾಮಧೇಯವಾಗಿವೆ. ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಕೆಲ ಗಂಡಸರ ಹಾಡಿನ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಕವಿಯ ಹೆಸರನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಆದರೆ ಕೀರ್ತಿಗಾಗಿಯೇ ಹಾಗೆ ಮಾಡಿದರೆಂದು ಹೇಳಲಿಕ್ಕಾಗದು. ಒಂದು ವೇಳೆ ಅವರಿಗೆ ಕೀರ್ತಿಯ ಆಸೆಯಿದ್ದಿದ್ದರೆ ಎಷ್ಟೋ ಜನ ಕವಿಗಳು ಕಾವ್ಯದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಗಡಿಗರ ಹೆಸರನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಕೆಲವರಂತೂ ಜೊತೆ ಹಾಡುಗಾರರ ಹೆಸರನ್ನೇ ಮೊದಲು ಬರುವಂತೆ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ್ದುಂಟು.

ಇಂಗಳಗಿ ಬಡೇಸಾಹೇಬ ಪೀರಾಗ ಮಾಡರಿ ನೆಪ್ಪ
ಕೈ ಮುಗದು ಅನ್ನರಿ ತಪ್ಪ ತಪ್ಪ
ಮಲ್ಲ-ಹಸನರು ಹಾಡತಾರ ನಿವ್ವಳ ಅಕ್ಷರ ಜವಳ
ಸುರಸಿದಂಗ ಹವಳ ಜಾತ ಮುತ್ತ
ಫಕೀರಣ್ಣ-ಖಾಸೀಮನ ಸರಸವಾಯಿತು ಜತ್ತ (ಹರದೇಶಿ ನಾಗೇಶಿ, ಪು.೯)

'ಮಲ್ಲಹಸನ' ಎಂಬುದು ಬೀಬೀ ಇಂಗಳಗಿಯ ಕವಿ ಹಸನಸಾಹೇಬನ ಅಂಕಿತವಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಸಂಗಡಿಗ ಮಲ್ಲನ ಹೆಸರನ್ನೇ ಮೊದಲು ಹಾಕಿರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ಧನಲಾಭ-ಮರ್ಯಾದೆ :

ಇನ್ನು ಧನದ ಲಾಭದ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಇಂತಹದೆ ಪೂಜೆಯ(ಗೌರವದ)ಭಾವನೆಯೇ ಜನಪದರಲ್ಲಿದೆ. ಅರಸರೂ ಶ್ರೀಮಂತರೂ ಯಾರೂ ಈ ಕಲಾವಿದರನ್ನು ಪೋಷಿಸುವ ಗೋಜಿಗೆ ಹೋಗಿಲ್ಲ. ಹೀಗಾಗಿ ಬದುಕಿಗೆ ಸಾಕಾಗುವ ಲಾಭ ಎನ್ನುವಷ್ಟು ಧನ ಇವರಿಗೆ ದೊರೆಯುವುದು ಕಷ್ಟ. ಜನಪದದ ಯಾವುದೇ ಬಗೆಯ ಕಲೆಗಳು ಹವ್ಯಾಸಿ ಸ್ವರೂಪದವುಗಳಾಗಿವೆ. ಆದರೆ ಅನೇಕ ಜನ ಕಲಾವಿದರು ಕವಿಗಳು ತಮ್ಮ ಕಲೆಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ವೃತ್ತಿಯನ್ನಾಗಿಸಿಕೊಂಡು ಬದುಕನ್ನು ದುಸ್ತರ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ತಮ್ಮ ಬದುಕಿನ ಮುಖ್ಯ ಉದ್ಯೋಗದ ಜೊತೆಗೆ, ಅಥವಾ ನಡುವೆ ಬಿಡುವು ಇದ್ದಾಗ, ಜನಪದ ಕಲೆಗಳು ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಳ್ಳುವ ಕಾಲ. ಆದರೆ ಗೊಂಬೆಯಾಟ, ಗೀಗೀ ಮೇಳವಂತಹ ಕಲಾಪ್ರಕಾರಗಳ ಕಲಾವಿದರು ಕಲೆಯನ್ನೇ ಆಶ್ರಯಿಸಿ ದರಿದ್ರತನ ಸಂಪಾದಿಸಿದುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ.

ಜನಪದಕಾವ್ಯವಂತೂ ನಮ್ಮ ಬದುಕಿನೊಂದಿಗೆ ಅನಿವಾರ್ಯವಾದ ಅಂಗವಾಗಿ ಬೆರೆತು ಕೊಂಡು ಬೆಳೆದು ಬಂದಿರುವಂತಹದು. ಮದುವೆಯಲ್ಲಿ ಹಾಡಿಲ್ಲದೆ ಎಣ್ಣೆ ಹಚ್ಚರು, ಬೀಗರ ಕರೆಯರು. ಹಾಡಿಲ್ಲದೆ ಜೋಗುಳವಿಲ್ಲ ಶುಭಕಾರ್ಯವಿಲ್ಲ. ಹೀಗಿರುವುದರಿಂದ ಹಣದ ಮೂಲ ಉದ್ದೇಶವಂತೂ ಇಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸದು. ಹಾಡುಗಾರರೂ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳಲ್ಲಿ ಆಮಂತ್ರಿ ತರಾಗಿರುತ್ತಾರೆ. ಅವರು ಸಲ್ಲಿಸಿದ ಸೇವೆಗಾಗಿ ಮರ್ಯಾದೆಯಿಂದ ಕಾಣಲು, ಅವರಿಗೆ ಸೀರೆ ಕುಪ್ಪಸ ಮಾಡುವುದು, ದಕ್ಷಿಣೆ ಕೊಡುವುದು ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ಮರ್ಯಾದೆಯಾಗಿ, ಸಾಂಪ್ರದಾಯವಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸಿದ ಮನೋಭಾವ ನಮಗೆ ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತದೆಯೇ ಹೊರತಾಗಿ ಹಾಡಿದ್ದಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತಿರುವ ಲಾಭ ಎನ್ನುವ ಮನೋಭಾವ ಅಲ್ಲಿ ಕಾಣದು.

> ಹಾಡಿದವ್ವಗ ಸೀರಿ ಸೋ ಅಂದವ್ವಗ ಕುಬಸ
> ಕೇಳಬಂದವರಿಗೆ ಬಳಿಯೆಲಿಯ। (ಜೀ.ಜೋ.ಗ.ಗ೬೮)

ಈ ನುಡಿ ಅಂತಹ ಮನೋಭಾವಕ್ಕೆ ಒಂದು ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಹಾಡುವುದನ್ನೇ ಉದ್ಯೋಗವಾಗಿಸಿಕೊಂಡ ಕೆಲವು ಪ್ರಕಾರಗಳ ಹಾಡುಗಾರರು ಹಣದ ಆಮಿಷಕ್ಕೆ ಬಲಿ ಬೀಳುತ್ತಿರುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತಿದೆ. ಆದರೆ ಜನಪದ ಕಾವ್ಯದ ಮೂಲ ಉದ್ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಅದು ಖಂಡಿತವಾಗಿಯೂ ಕಾಣದ ಅಂಶ. ಗೀಗೀ ಮೇಳದವರನ್ನು ಈಗಲೂ ಜಾತ್ರೆಗಳಲ್ಲಿ ಕರೆಯಿಸುವ ರೂಢಿಯಿದೆ. ಆಗ ಅವರಿಗೆ ವೀಳ್ಯ ಕೊಟ್ಟು ಕರೆಯಿಸುತ್ತಾರೆ ವಿನಃ ಇಂತಿಷ್ಟು ಹಣಕೊಡುವುದಾಗಿ ಮಾತನಾಡುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಈ ಮೌಲ್ಯ ಈಗ ಬದಲಾಗ ಬೇಕಾಗಿದೆ. ಹಿಂದೆ ಹೇಳಿದಂತೆ – ಜನಪದ ಕಲೆಗಳನ್ನು ಹವ್ಯಾಸಿ ಕಲೆಗಳಾಗಿ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿಟ್ಟು ಕೊಂಡರೆ ಧನದ ಲಾಭದ ಪ್ರಶ್ನೆಯಿರುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಬಹಳಷ್ಟು ಜನ ಕಲಾವಿದರು ಯಾವುದಾದರೂ ಒಂದು ಕಲೆಯನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದ್ದರೆ ಜನಪದರು ಅವರಿಗೆ ಹಣವನ್ನು ಗೌರವಧನವೆಂದು ಕೊಡುವ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಹಾಕಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಕಾರ್ಯಕ್ರಮದ ಕೊನೆಗೆ ಹಾಡುಗಾರರಿಗೆ ಹಣ ಕೊಡುವುದನ್ನು ಖುಸಿಕೊಡುವುದು ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಅಂದರೆ ತಮಗೆ ಆನಂದವನ್ನುಂಟು ಮಾಡಿದವರಿಗೆ ಕೊಡುವ ಪ್ರತಿಮರ್ಯಾದೆಯಿದು. ಇನ್ನಿತರ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಹಾಡುಗಾರರ ಬಗ್ಗೆಯೂ ಇದನ್ನೇ ಹೇಳಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಕಾಂತಾಸಮ್ಮಿತ ಉಪದೇಶ :

ಮಮ್ಮಟನು ಹೇಳುವ ಕಾಂತಾಸಮ್ಮಿತ ಕಾವ್ಯಪ್ರಯೋಜನಗಳಲ್ಲಿ ಬಹುಮಹತ್ವದ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ. ಕಾವ್ಯವು ಕಾಂತೆಯಂತೆ ಮನಕ್ಕೆ ಹಿತವಾಗಿ ಬೋಧಿಸುತ್ತದೆಂಬುದು ಇದರ ಅರ್ಥ. ನೇರವಾಗಿ ಜನಪದ ಕಾವ್ಯ (ಸಾಹಿತ್ಯ) ನೀತಿಬೋಧೆಯನ್ನು ಮಾಡಿ ಜನರಿಗೆ ಸುಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವಂತೆ ಮಾಡುವ ಧೋರಣೆಯಂತೂ ನಾವು ಜನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯದ ತುಂಬಾ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಅಕ್ಷರಜ್ಞಾನ ಇಲ್ಲದಾಗಿನಿಂದಲೂ ಆಯಾ ಭಾಷೆಯ ಮೌಖಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯವೇ ಬದುಕಿಗೆ ಶಿಕ್ಷಣವನ್ನು ಕೊಡುವ ಮಹತ್ತರ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದೆ. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಕಥೆ ಮತ್ತು ಗಾದೆಗಳು ಬದುಕಿಗೆ ದಾರಿದೀಪಗಳನ್ನು ಒದಗಿಸುವ ಮಹತ್ವದ ಪ್ರಕಾರಗಳು. ಸಾಮಾನ್ಯ ನೀತಿಬೋಧೆಯ ಜೊತೆಗೆ ಜನಪದಕಾವ್ಯ ಸಹೃದಯರ ಮೇಲೆ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರುವ ಇನ್ನೊಂದು ಬಗೆಯನ್ನು ಅವರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಅದನ್ನು –

ಕವಿ ಬಾಳಗೋಪಾಳನ ಹಾಡು
ಹೊಡದಂಗ ಮುಂಗಾರಿ ಸಿಡ್ಲ।   (ಬಾ.ಗೋ.ಲಾ.೧೨೮)

ಎಂಬ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಕವಿಯು ಕಾವ್ಯದ ತೀವ್ರವಾದ ಪರಿಣಾಮದ ಬಗ್ಗೆ ಮಾತನಾಡಿದ್ದಾನೆ. ಅದು 'ಆಬಾಲವೃದ್ಧರ ಮೇಲೆ ಸಿಡಿಲೆರಗಿದಂತೆರಗಿ ಅವರಲ್ಲಿ ಬೆಳಕು ತುಂಬುವ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತದೆ'-ಎಂಬ ಮಾತು. ಶಿಷ್ಟರು ಕಂಡರಿಯದ ಒಂದು ಕಾವ್ಯಪ್ರಯೋಜನವನ್ನು ಜನಪದ ಕವಿಗಳು ಕಂಡುಕೊಂಡ ಒಂದು ನವೀನ ವಿಚಾರವಾಗಿದೆ.

ಎಲ್ಲ ಕಾವ್ಯವೂ ಕಾಂತಾಸಮ್ಮಿತದಂತೆ ಉಪದೇಶ ಮಾಡಲಿಕ್ಕಿಲ್ಲ. ಎಲ್ಲರೂ ಕಾಂತಾಸಮ್ಮಿತ ದಿಂದಲೇ ಮನಸ್ಸು ಬದಲಾಯಿಸುವರೆಂದು ಹೇಳಲೂ ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಅಂಥವರ ಪಾಲಿಗೆ ಕಾವ್ಯ ಅದ್ಭುತ ಅಸ್ತ್ರದಂತೆ ಕೆಲಸ ಮಾಡುವಂತಹದಾಗಿರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. 'ಖಡ್ಗವಾಗಲಿ ಕಾವ್ಯ ಜನರ ನೋವಿಗೆ ಮಿಡಿವ ಪ್ರಾಣಮಿತ್ರ' ಎಂಬ ಬಂಡಾಯ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಆಶಯ ಘೋಷಣೆ ಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ, ಈ ಕೆಲಸವನ್ನು ಜನಪದಕವಿಗಳು ಎಂದೋ ಕಾರ್ಯರೂಪಕ್ಕೆ ತಂದವರು ಎಂಬುದು ಗಮನಾರ್ಹ. ಈ ಮಾತು ಲಾಂಜಿನಸ್‌ನ ಸಬ್ಲೈಮ್ (ಭವ್ಯತಾ) ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗೆ ಹತ್ತಿರವಾಗಿದೆ.

ವ್ಯವಹಾರ ಜ್ಞಾನ :

ಮಮ್ಮಟನ ಪ್ರಕಾರ ಕಾವ್ಯದಿಂದ ದೊರೆಯುವ ವ್ಯವಹಾರಜ್ಞಾನವು ಒಂದು ಮಹತ್ವದ ಲಾಭ. ಶಿಷ್ಟಕಾವ್ಯದ ಅಭ್ಯಾಸದಿಂದ ಬಹುದುರ್ಲಭವಾಗಿ ದೊರೆಯುವ ಲಾಭವಿದು. ಬದುಕಿಗೆ ದೊರೆಯುವ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನವೇ ಈ ಮಾತು. ಈ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿ ಜನಪದ ಕಲಾಲೋಕದಿಂದ ಸಿಗುವ ಬದುಕಿನ ಶಿಕ್ಷಣ ಬಹುದೊಡ್ಡದು. ಇಂದಿಗೂ ಗ್ರಾಮಾಂತರದ ಜನರಿಗೆ- ಒಂದು ಕಥೆ,ಗಾದೆ- ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಅವರ ಬದುಕಿನ ವ್ಯವಹಾರಕ್ಕೆ ಅನುಕೂಲ ವಾಗುತ್ತದೆ. ಅನೇಕ ಸಲ ನ್ಯಾಯನಿರ್ಣಯಗಳಲ್ಲೂ ಕಥೆ-ದೃಷ್ಟಾಂತ, ಗಾದೆಗಳ ಅನುಭವ ಗಳು ನಿರ್ಣಾಯಕಗಳಾಗಿ ಕೆಲಸಮಾಡುತ್ತವೆ. ಕಾವ್ಯಕ್ಷೇತ್ರವಂತೂ ಇದಕ್ಕೆ ಹೊರತಾಗಿಲ್ಲ. ಪರ್ಯಾಯವಾಗಿ ನೀತಿಯನ್ನೇ ಅವು ಬೋಧಿಸುತ್ತವೆ.

ಪರಮಾನಂದ :

ಕೊನೆಗೆ ಕಾವ್ಯದಿಂದ ದೊರಕುವ ಪರಮಾನಂದ(ಸಹಜವಾದ ಲೌಕಿಕ ಆನಂದ, ಅದು 'ಕಲೆಗಾಗಿ ಕಲೆ' ಎಂಬ 'ಕೇವಲ ಆನಂದ' ವಲ್ಲ) -ಅದು ಶಿಷ್ಟಕಾವ್ಯಕ್ಕೂ ಅಷ್ಟೇ, ಜನಪದಕಾವ್ಯ-ಕಲೆಗೂ ಅಷ್ಟೆ. ಹಾಡು ಕುಣಿತ ನೃತ್ಯ ವೇಷಭೂಷಣ ನಾಟಕ ಚಿತ್ರಕಲೆ ಎಲ್ಲವೂ ಆನಂದವನ್ನೀ ಯುವ ಅಂಶಗಳೇ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ಅವು ಪುಣ್ಯದ ಕೆಲಸಗಳೆಂಬ ಭಾವನೆಯು ಜನಪದರಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಇದು ಕಾವ್ಯದಿಂದ ಸಹೃದಯನ ಮನಸ್ಸಿನ ಮೇಲೆ ಆಗುವ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿದೆ.

*

ಭಾಗ : ೩

ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸಾ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು
(ವಿಮರ್ಶಾ ಪ್ರಸ್ಥಾನಗಳು)

೧. ಸೌಂದರ್ಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ
೨. ರಾಚನಿಕ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ
೩. ಜೀವನ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ

೧
ಸೌಂದರ್ಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ

೧. ಪ್ರಥಮ ವಿಮರ್ಶೆ : ಸತ್ವ ಮತ್ತು ಸ್ವರೂಪ

೧

ಪ್ರಥಮ ವಿಮರ್ಶೆ : ಸತ್ವ ಮತ್ತು ಸ್ವರೂಪ

೧

ಪ್ರಸ್ತುತ 'ಪ್ರಥಮ ವಿಮರ್ಶೆ' ಒಂದು ಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗವಾಗಿದೆ. ಹಾಡುವ ಗುಣವುಳ್ಳ 'ಜನಪದಕಾವ್ಯ'ವನ್ನು 'ಓದುವಕಾವ್ಯ'ವಾಗಿ ಮಾರ್ಪಡಿಸಿಕೊಂಡು, ಶಿಷ್ಟಸಾಹಿತ್ಯದ ಸಾಧ್ಯತೆಯಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡ 'ಲಿಖಿತ ವಿಮರ್ಶೆ'ಗೆ ಒಳಪಡಿಸಿ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಗಮನಿಸುವ ಒಂದು ಹೊಸಸಾಧ್ಯತೆಯತ್ತ ಹರಿದ ಯತ್ನವಾಗಿದೆ.

ಜನಪದಸಾಹಿತ್ಯದ ಮೌಖಿಕ ಪರಂಪರೆಯ ಸಾಧ್ಯತೆಯಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ 'ಮೌಖಿಕ ವಿಮರ್ಶೆ'ಯು ದಾಖಲಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನದಲ್ಲಿ ಸಾಧ್ಯವಾಗದ ಮಾತು. ವಿಮರ್ಶಾ ಸಾಧ್ಯತೆ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಯೋಜನಕಾರಿಯಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿರುವುದು ಲಿಖಿತಮೂಲದಲ್ಲಿ. ಈಗ ಮೌಖಿಕ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದುಬಂದ ಜನಪದ ಕಾವ್ಯವೂ ಲಿಖಿತಸಾಹಿತ್ಯದ ಸಾಧ್ಯತೆಯಾದ 'ಓದುವ ರೂಪ' ದಲ್ಲಿ, ಅಂದರೆ 'ಲಿಖಿತ ಮಾಧ್ಯಮ'ದಲ್ಲಿ ದಾಖಲಾಗುತ್ತಿದೆ, ಮತ್ತು ಮುದ್ರಣ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲೂ ಪ್ರಕಾಶಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದೆ. ಇಂತಹ ಸಮಯದಲ್ಲಿ 'ಲಿಖಿತ ಪರಂಪರೆ' ಹುಟ್ಟು ಹಾಕಿದ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಈಗ ಲಿಖಿತಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಗುತ್ತಿರುವ ಜನಪದಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಅನ್ವಯಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಹೀಗೆ ಪ್ರಯತ್ನಿಸುವಾಗ ನಾವು ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಒಂದು ಮಹತ್ವದ ಸಂಗತಿ ಎಂದರೆ, ಲಿಖಿತಮೂಲದ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ವಿಮರ್ಶಿಸುವ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ 'ವಿಮರ್ಶಾ ಸಿದ್ಧಾಂತ'ಗಳು ಸಹಾಯಕ್ಕೆ ಬರುವುವು ಎಂಬುದನ್ನು. ಹೀಗಾಗಲು ಕಾರಣವೆಂದರೆ ಲಿಖಿತಮೂಲದ ಯಾವುದೇ ಪ್ರಕಾರದ ಪರೀಕ್ಷೆಯಲ್ಲಿ ಖಚಿತವಾದ ದೃಷ್ಟಿ ಕೆಲಸಮಾಡುವುದು. ಹೀಗಾಗಿ ಲಿಖಿತ ಮೂಲದ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಗರ್ಭದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನು ಆ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಪರೀಕ್ಷಿಸಲು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು. ಈಗ ಲಿಖಿತ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಗುತ್ತಿರುವ ಜನಪದ

ಕಾವ್ಯವನ್ನು ವಿಮರ್ಶಿಸಲು ಬಳಸುವ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು ಕೂಡ - ಜನಪದ ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಕಾರದ ಗರ್ಭದಿಂದಲೇ ಉದ್ಭವಿಸಿದ್ದಾಗಿರಬೇಕು ಎಂಬುದು ಉಚಿತ ಚಿಂತನೆ ಎನಿಸುತ್ತದೆ.

ಶಿಷ್ಟಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿದ ಮಾನದಂಡಗಳಿಗಿಂತ, ಜನಪದಕಾವ್ಯ ಗರ್ಭದಿಂದಲೇ ಜನಿಸಿದ ಹೊಸ ಮಾನದಂಡಗಳಿಂದ ನಾವು ಜನಪದಕಾವ್ಯವನ್ನು ಅಳೆದು ನೋಡಿದಾಗ, ಈ ಕಾವ್ಯದ ನಿಜವಾದ ಸಾಮರ್ಥ್ಯಗಳೇನು? ಎಂಬುದು ನಮಗೆ ಮನವರಿಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ; ಅಲ್ಲಿನ ಫಲಿತಾಂಶವೂ ನಮ್ಮ ನಿರೀಕ್ಷಿತ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ. ಶಿಷ್ಟಸಾಹಿತ್ಯದಿಂದ ಹುಟ್ಟಿದ ಮಾನದಂಡ ಗಳಿಂದ ಜನಪದ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಅಳೆಯಲು ತೊಡಗಿದಾಗ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಅದು ತಪ್ಪು ಕ್ರಮ ಎನಿಸುತ್ತದೆ.

ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು ಯಾವಾಗಲೂ ಒಂದು ಗೊತ್ತಾದ ಸಂಗತಿಯಲ್ಲೇ ಕಾಣಿಸಿದ ಹೊಸ ಹೊಳಹುಗಳಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಈ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ಹೊಳಹುಗಳು ಯಾವುದರ ಹೊಟ್ಟೆಯಿಂದ ಹುಟ್ಟಿರುತ್ತವೋ ಆಯಾ ಸಂಗತಿಯ ಗುಣಗಳನ್ನು ಅಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು ಪಡೆದಿರುತ್ತವೆ. ಇನ್ನೊಂದರ್ಥದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸಂಗತಿಯ ಸಾಮಾನ್ಯಗುಣಗಳೆಲ್ಲ ಕೆನೆಗಟ್ಟಿದ ರೂಪವೇ ಒಂದು ಸಿದ್ಧಾಂತವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಒಂದು ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರವನ್ನು ಅಳೆಯಲು, ಅದರ ಗರ್ಭದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದ ಒಂದು ಸಿದ್ಧಾಂತವು ತಕ್ಕ ಪ್ರಮಾಣವಾಗಿ ಪರೀಕ್ಷೆಗೆ ಸಹಾಯವಾಗುತ್ತದೆ; ಮತ್ತು ಇದು ಉಚಿತ ಮಾರ್ಗವೆನಿಸುತ್ತದೆ.

ಸಣ್ಣಪ್ರಕಾರದ ಜನಪದಕಾವ್ಯ (ಮದುವೆ, ಸೋಬಾನ, ಕುಪ್ಪಸ, ಮೈನೆರೆದ, ಜೋಗುಳ, ಕೋಲಾಟ ಮುಂತಾದ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗವಾಗುವ ಕಾವ್ಯ) ಓದಿದ ನಂತರ ವಿಮರ್ಶಕನೊಬ್ಬನ ತಕ್ಷಣದ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ, ಅಂದರೆ 'ತಾಜಾತನದ ವಿಮರ್ಶೆ' ಅಥವಾ ಕಾವ್ಯ ಅವನ ಮೇಲೆ ಬೀರುವ 'ಮೊದಲ ಪರಿಣಾಮ' ಏನಾಗಿರಬಹುದು ಎಂಬುದನ್ನು ಲಿಖಿತ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ಹಿಡಿದಿಡಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದಾಗ ಏನಾಗಬಹುದು ಎಂಬುದರ ಒಂದು ಪ್ರಯತ್ನದ ಫಲವಾಗಿ 'ಪ್ರಥಮ ವಿಮರ್ಶೆ' ಮೂಡಿಬಂದಿದೆ.

೧೯೯೦ ರ ಮಾತು. ಆ ವರ್ಷ ಕರ್ನಾಟಕ ಜಾನಪದ ಅಕಾಡೆಮಿಯಿಂದ ಪ್ರಕಟ ಗೊಳ್ಳುವ 'ಜಾನಪದ ಗಂಗೋತ್ರಿ' ಪತ್ರಿಕೆಯ ಒಂದು ಸಂಚಿಕೆಯನ್ನು (೪-೨, ೧೯೯೦) ಸಂಪಾದಿಸಿಕೊಡಲು ನನಗೆ ಕೇಳಲಾಗಿತ್ತು. ಆದರೆ ಕೊಟ್ಟವೇಳೆ ಕೇವಲ ೨೫ ದಿನಗಳು ಮಾತ್ರ. ಇಷ್ಟು ಅಲ್ಪ ಕಾಲಾವಧಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಹಲವು ಲೇಖಕರಿಂದ ದೀರ್ಘ ಲೇಖನಗಳನ್ನು ಪಡೆಯಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲವೆಂದು ಯೋಚಿಸಿ, ಒಂದು ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ತೊಡಗಿದೆ. ಉತ್ತಮವಾದ, ಜನಪದ ಸಣ್ಣಪ್ರಕಾರದ ಮೂವತ್ತು ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿದೆ. ಇವೆಲ್ಲ ಮೈನೆರೆದ, ಸೋಬಾನ, ಕುಪ್ಪಸ, ಮದುವೆ, ಜೋಗುಳ, ಕೋಲಾಟ ಮುಂತಾದ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಡುವ ಸಣ್ಣಪ್ರಕಾರದ ಹಾಡುಗಳು. ಇವುಗಳ ಉದ್ದ ಸುಮಾರಾಗಿ ೩೦ ರಿಂದ ೬೦ ಸಾಲುಗಳಷ್ಟು. ಭಾವಗೀತೆಯ ಸ್ವರೂಪ ಇವುಗಳ ಮುಖ್ಯ ಗುಣ.

ಈ ಮೂವತ್ತು ಭಾವಗೀತಾತ್ಮಕ ಜನಪದ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಜಾನಪದ ತಿಳಿದಿರುವ ಕರ್ನಾಟಕದ ಮೂವತ್ತು ಜನ ವಿಮರ್ಶಕರಿಗೆ ಕಳುಹಿಸಿದೆ. ಸಮಯದ ಅಭಾವದಿಂದ

ಅವರಿಂದ ಲೇಖನಗಳನ್ನು ಕೂಡಲೇ ಪಡೆಯುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿತ್ತು. ಈ ಒತ್ತಡದಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ಮೂರು ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಲೇಖನ ಬರೆದು ಪೋಸ್ಟ್ ಮಾಡಲು ವಿನಂತಿಸಿಕೊಂಡು ಒಂದು ಪತ್ರ ಬರೆದೆ. ಅವರಿಗೆ ಬರೆದ ಪತ್ರದ ಸಾಲುಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಅಕಸ್ಮಾತ್ 'ಪ್ರಥಮ ವಿಮರ್ಶೆ' ಎಂಬ ಪದಪ್ರಯೋಗವಾಯಿತು. ಆ ಸಾಲುಗಳು ಹೀಗಿವೆ:

''ಮಾನ್ಯರೆ, ತಮಗೊಂದು ಜನಪದ ಕಾವ್ಯದ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಕಳುಹಿಸಿ ಕೊಡಲಾಗಿದೆ. ಒಂದು ಜನಪದಕಾವ್ಯ ಓದಿದ ಕೂಡಲೇ ಒಬ್ಬ ವಿಮರ್ಶಕನ ಮೇಲೆ ಬೀರುವ 'ಪ್ರಥಮ ಪರಿಣಾಮ' ಎಂತಹದು ಎಂಬುದನ್ನು ಕಲೆಹಾಕಲು ಬಯಸಲಾಗಿದೆ. ತಮಗೆ ಕಳುಹಿಸಿದ ಕಾವ್ಯದ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಓದಿದ ಕೂಡಲೇ ತಮಗನಿಸಬಹುದಾದ ಅನಿಸಿಕೆ ರೂಪದ 'ಪ್ರಥಮ ವಿಮರ್ಶೆ'ಯನ್ನು ಕೂಡಲೇ ಬರೆದು ನೋಡಿ. ಇದನ್ನು ಪುನ: ಪುನ: ತಿದ್ದಿ ಬರೆಯುವ ಗೋಜಿಗೆ ಹೋಗುವ ಅವಶ್ಯಕತೆಯಿಲ್ಲ. ಈ ಪತ್ರ ತಮಗೆ ಮುಟ್ಟಿದ ಮೂರನೇ ದಿನ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಪೋಸ್ಟ್ ಮಾಡಿರಿ'' (೧೫-೨-೧೯೯೦).

ಪತ್ರದ ಈ ಸಾಲುಗಳಲ್ಲಿ ಅಕಸ್ಮಾತ್ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡ ಒತ್ತಡದ ತೀವ್ರತೆ ಮತ್ತು 'ಪ್ರಥಮ ಪರಿಣಾಮ' ಮತ್ತು 'ಪ್ರಥಮ ವಿಮರ್ಶೆ' ಎಂಬ ಮಾತುಗಳು– ಒಂದು ಹೊಸ ಆಲೋಚನೆಗೆ ನಾಂದಿಯಾಗಬಹುದೆಂದು– ವಿದ್ವಾಂಸರಿಗೆ ವಿಮರ್ಶೆಗಾಗಿ ಹಾಡು ಕಳಿಸುವಾಗ ನನ್ನ ಗಮನಕ್ಕೆ ಬಂದಿರಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಹೊರಗಿನ ೧೪ ಜನ ವಿಮರ್ಶಕರು, ನನ್ನ ಪತ್ರಕ್ಕೆ ಸ್ಪಂದಿಸಿದ ರೀತಿ ಅದ್ಭುತವಾದುದು. ಅವರೆಲ್ಲ ನಾನು ಕೇಳಿದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಲೇಖನಗಳನ್ನು ಬರೆದು, ಜೊತೆಗಿಟ್ಟ ಪತ್ರದಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದರು. ಅವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳೇ 'ಪ್ರಥಮ ವಿಮರ್ಶೆ' ಬಗ್ಗೆ ಆಲೋಚಿಸಲು ದಾರಿಮಾಡಿಕೊಟ್ಟವು. ಆ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳ ಕೆಲ ಉದಾಹರಣೆಗಳು ಹೀಗಿವೆ:

೧. ಗಡಿಬಿಡಿಯಲ್ಲಿ ಏನೇನೋ ಬರೆದು ಕಳಿಸಿದ್ದೇನೆ. ಸಮಾಧಾನವಿಲ್ಲದ
ಬರಹವೆಂಬುದನ್ನು ನಾನು ಮರೆತಿಲ್ಲ. -ಡಾ॥ ಸೋಮಶೇಖರ ಇಮ್ರಾಪುರ

೨. ನನಗೆ ಅಷ್ಟು ಸಮಾಧಾನವಿಲ್ಲ. ನಿಮಗೂ ಒಂದು ವೇಳೆ ಈ ಲೇಖನ
ಸರಿಕಾಣದಿದ್ದರೆ ಹಾಕಬೇಡಿ. - ಡಾ॥ ಕೃಷ್ಣ ಮೂರ್ತಿ ಹನೂರ

೩. ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಬರೆದು ಕಳಿಸುತ್ತಿದ್ದೇನೆ. -ಪ್ರೊ॥ ವಿರೇಂದ್ರ ಸಿಂಪಿ.

೪. ವಿಮರ್ಶೆ ಕಳಿಸಿದ್ದೇನೆ ಗಡಿಬಿಡಿಯಲ್ಲಿ ಬರೆದು. ತಮ್ಮ ಈ ಹೊಸ ಯೋಚನೆ
ನಿಜಕ್ಕೂ ಹೊಸದು. ಈ ದಿಸೆಯಲ್ಲಿಯ ತಮ್ಮ ಪ್ರಯತ್ನಕ್ಕೆ ಅಭಿನಂದನೆಗಳು.
-ಜ್ಯೋತಿ ಹೊಸೂರು.

೫. ಇದೊಂದು ಹೊಸ ಪ್ರಯತ್ನ. -ಹುರಕಡ್ಲಿ ಶಿವಕುಮಾರ.

೬. ತಮ್ಮ ಓಲೆ ಹಾಗೂ ತಾವು ಕಳಿಸಿದ ಜನಪದ ಕಾವ್ಯ - ಈ ಎರಡನ್ನೂ ಓದಿದ

ಮೇಲೆ ನನ್ನಲ್ಲುಂಟಾದ ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಈ ಲೇಖನವನ್ನು ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿ ಕಳಿಸುತ್ತಿದ್ದೇನೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಎರಡು ಭಾಗಗಳಿದ್ದು ಮೊದಲ ಭಾಗ ತಮ್ಮ ಓಲೆಯ ವಿಷಯಕ್ಕೆ ಅಂದರೆ 'ಪ್ರಥಮ ವಿಮರ್ಶೆ'ಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯ ಕುರಿತ ನನ್ನ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿದೆ. ತಮ್ಮ ಸಲಹೆಯಂತೆ ಈ ಲೇಖನ 'ಪ್ರಥಮ ವಿಮರ್ಶೆ' ಯಾಗುವಂತೇ ತಕ್ಕಷ್ಟು ಕಾಳಜಿ ವಹಿಸಿದ್ದೇನೆ. ಆದರೆ ಒಟ್ಟನಲ್ಲಿ ತಿದ್ದದೆಯೇ ಬರೆದಿದ್ದೇನೆ. ಓದಿದ ತಕ್ಷಣವೇ ಕಿಂಚಿತ್ತೂ ಆಲೋಚನೆಗೆ ಅವಕಾಶ ಕೊಡದೆ ಬರೆದಿದ್ದೇನೆಂದು ಹೇಳುವ ಸಾಹಸ ನನ್ನದಲ್ಲ. ಆದರೆ ನಾನು ಸಾಮಾನ್ಯ ವಾಗಿ ಬರೆಯುವ ಲೇಖನಗಳಿಗೆ ಹಿಡಿಯುತ್ತಿದ್ದ ಬಹಳಷ್ಟು ದೀರ್ಘ ಕಾಲದ ಚಿಂತನೆ, ಚರ್ಚೆ, ವಿವೇಚನೆ - ವಿಮರ್ಶೆ ಇತ್ಯಾದಿಗಳು ಇದರಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗಿಲ್ಲ.

-ಡಾ|| ಎಸ್. ಎಸ್. ಕೋತಿನ.

ಹೀಗೆ ಹೊರಗಿನ ವಿಮರ್ಶಕರು ತಾವು ಕಳುಹಿಸಿದ ಲೇಖನದ ಜೊತೆ ಬರೆದ ಪತ್ರಗಳ ಸಾಲುಗಳು ನನ್ನಲ್ಲಿ ರೋಮಾಂಚನವನ್ನುಂಟು ಮಾಡಿದವು. ಡಾ. ಕೋತಿನ ಅವರು ಸುದೀರ್ಘವಾದ ಪತ್ರದ ಜೊತೆಗೆ ನೇರವಾಗಿ ಲೇಖನದಲ್ಲೂ ಅನೇಕ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿದ್ದರು. ಡಾ।ಎಂ. ಎಂ. ಕಲಬುರ್ಗಿಯವರು ತಾವು ಕಳುಹಿಸಿದ ಲೇಖನದಲ್ಲಿಯೇ ಹಲವಾರು ಬಗೆಯ ಚರ್ಚೆ ಮಾಡಿದ್ದರು.

ಇವರೆಲ್ಲರ ವಿಭಿನ್ನ ಬಗೆಯ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳಿಂದಲೇ 'ಪ್ರಥಮ ವಿಮರ್ಶೆ' ಒಂದು ಹೊಸ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯೆಂದು, ಹೊಸ ಆಲೋಚನೆಯ ಎಳೆ ಎಂದು, ಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗ ಮತ್ತು ಪ್ರಯತ್ನವೆಂದು ನನ್ನ ಗಮನಕ್ಕೆ ಬಂದುದು. ಈ ವಿಮರ್ಶಕರು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿದ ಭಾವನೆಗಳಿಗೆ, ಸಂಶಯಗಳಿಗೆ ಸಮಾಧಾನದ ಉತ್ತರ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಲು ನಾನು ಮಾಡಿದ ಪ್ರಯತ್ನದಿಂದ 'ಪ್ರಥಮ ವಿಮರ್ಶೆ'ಯ ಆಲೋಚನೆ ಬೆಳೆಯಿತು. 'ಪ್ರಥಮ ವಿಮರ್ಶೆ' ಲೇಖನಗಳ ಸಂಗ್ರಹವಾಗಿ 'ಜಾನಪದ ಗಂಗೋತ್ರಿ' (೪-೨,೧೯೯೦) ಪ್ರಕಟವಾಗುವಾಗ ವಿಮರ್ಶಕರ ಸಂಶಯಗಳಿಗೆ ಪರಿಹಾರ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಸಂಪಾದಕೀಯ ಬರೆದೆ. ಸಂಚಿಕೆ ಓದುಗರ ಕೈಗೆ ಮುಟ್ಟಿದಾಗ ಮತ್ತೆ ಕೆಲ ಉತ್ತಮ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳು ಬಂದವು. ಮತ್ತೆ ಕೆಲವರು ತಿಳಿದೋ ತಿಳಿಯದೆಯೋ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ - ಪ್ರಥಮ, ದ್ವಿತೀಯ ಎಂಬ ಹಂತಗಳಿವೆಯೇ? ಎಂಬ ಮಾತುಗಳನ್ನಾಡಿದರು. ಹೀಗೆ ಆಗಾಗ ಪ್ರಕಟವಾಗುವ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳಿಗೆ ಸರಿಯಾದ ಆಲೋಚನೆಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸುತ್ತಲೇ ಹೋದೆ. ಇವೆಲ್ಲ ನಾನು ನಡೆಸಿದ ಪ್ರಯೋಗದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲೇ ಕಂಡುಕೊಂಡ ಆಲೋಚನೆಗಳಾಗಿವೆ. ಹೀಗೆ ಹಲವರ ಕುತೂಹಲ, ಪ್ರಶ್ನೆ, ಗ್ರಹಿಕೆಗಳನ್ನೇ ಆಧರಿಸಿ 'ಪ್ರಥಮ ವಿಮರ್ಶೆ' ಇಂದು ಸಿದ್ಧಾಂತ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದು ನಿಂತಿದೆ.

೨

ವಿಮರ್ಶೆ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನನುಸರಿಸಿ ಹುಟ್ಟುವಂತಹದು. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ಆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಸಂದರ್ಭದ ಗರ್ಭದಿಂದಲೇ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳೂ ಹುಟ್ಟು ಪಡೆಯುವುದು. ನಮ್ಮ

ಮುಂದಿರುವ ಹೊಸ ವಿಮರ್ಶಾ ಮಾನದಂಡಗಳೆಲ್ಲ ನಮ್ಮ ಶಿಷ್ಟಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವಂತಹವು. ಶಿಷ್ಟಸಾಹಿತ್ಯವು ಒಬ್ಬನ ಗಂಭೀರ ಚಿಂತನೆಯ ಫಲದಿಂದ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗಿ, ಸ್ಥಿರಪಠ್ಯದ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಇರುವಂತಹದು. ಅಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟು ಪಡೆಯುವ ವಿಮರ್ಶೆಯೂ ಅಷ್ಟೇ ಗಂಭೀರ ಚಿಂತನೆಯ ಫಲವಾಗಿ ಬರುವಂತಹದು.

ಜನಪದ ಕಾವ್ಯ ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ '**ಆಶುಕವಿತ್ವ**'ದ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ. ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಅಕ್ಷರ ಅರಿಯದವರ ಸೃಷ್ಟಿ ಆದಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಅದು ಆಯಾ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬೇಕಾದಂತೆ ಸೃಷ್ಟಿಗೊಂಡಿರುವುದು. ಅದು ಪ್ರಯೋಗಗೊಳ್ಳುವಾಗಲೂ ಪ್ರತಿಬಾರಿಯೂ ಹೊಸ ಹುಟ್ಟು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ ಎಂದು ಹೇಳುವಲ್ಲಿ, ಅದಕ್ಕೆ **ಶಾಶ್ವತವಾಗಿ ಆಶುಕವಿತ್ವದ ಲಕ್ಷಣ ಹೊಂದಿಕೊಂಡೇ ಇದೆ**. ಈ ಎಲ್ಲ ಅಂಶಗಳಲ್ಲಿ ಜನಪದಕಾವ್ಯ ಶಿಷ್ಟಕಾವ್ಯದಿಂದ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ – ಜನಪದಕಾವ್ಯ ಎಂತಹದೋ ಅಂತಹ ಗುಣಲಕ್ಷಣದ ವಿಮರ್ಶೆ ನಡೆಯಬೇಕಾದುದು ಅವಶ್ಯ. **ಅಂದರೆ ವಿಮರ್ಶೆಯೂ ಆಶುಕವಿತ್ವದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಆಗಬೇಕೆಂಬುದು ನನ್ನ ಒಂದು ನಿಲುವು.**

ಹಾಗಾದರೆ ಗಂಭೀರ ಚಿಂತನೆಯಿಂದ ಈ ವಿಮರ್ಶೆ ದೂರ ಸರಿದಂತಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಸಂಶಯ, ಅಪಾದನೆ ಬರುವುದು ಸಹಜ. 'ಚಿಂತನಾ ಪ್ರಮುಖ ವಿಮರ್ಶೆ' ತಿಳಿದಿರುವ ನಮಗೆ ಅದರಿಂದ ದೂರಾದಂತೆನಿಸುವುದು ಸಹಜ. ಆದರೆ ವಾಸ್ತವ ಹಾಗಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ನಾವು ವಿಮರ್ಶೆಯ ಇನ್ನೊಂದು ಸಾಧ್ಯತೆಯತ್ತ ಹೆಜ್ಜೆ ಇಟ್ಟಿರುತ್ತೇವೆ ಅಷ್ಟೆ. ಜನಪದ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಶಿಷ್ಟಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಮಾನದಂಡಗಳಿಂದ ಅಳೆಯುವ ಕ್ರಮಕ್ಕಿಂತ ಹೀಗೆ ಮೌಖಿಕ ಕಾವ್ಯದ ಹೊಟ್ಟೆಯೊಳಗೇ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಒಂದು ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯ, '**ಆಶುಕವಿತ್ವ ಪ್ರಧಾನ ವಿಮರ್ಶೆ**'ಯನ್ನು ಬಳಕೆಗೆ ತಂದಂತಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಚಿಂತನೆಯ ಅಂಶವೇ ಇಲ್ಲವೆಂದಲ್ಲ. ಆಶುಕವಿತ್ವದ ನಿಲುವಿನಲ್ಲಿ ಉತ್ತಮ ಕಾವ್ಯ ಹುಟ್ಟಬಹುದಾದರೆ, ಆ ನಿಲುವಿನಲ್ಲಿ ಉತ್ತಮ ವಿಮರ್ಶೆ ಹುಟ್ಟಲು ಹೇಗೆ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ? ಈ ಪ್ರಶ್ನೆ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಸಂಶಯಗಳಿಗೆ ಉತ್ತರವನ್ನೊದಗಿಸುತ್ತದೆ.

ಈ ಬಗೆಯ ವಿಮರ್ಶಾಕ್ರಮದಿಂದಾಗಿ ನಾವು ಜನಪದ ಕಾವ್ಯದ ನೈಜತೆಯನ್ನು ಅರಿಯಬಹುದಾಗಿದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಆ ಕಾವ್ಯ ಸೃಷ್ಟಿಗೊಳ್ಳುವಂತಹ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಯೇ ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವತ್ತ ನಮ್ಮ ಪ್ರಯತ್ನ ನಡೆದಿರುತ್ತದೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ 'ಪ್ರಥಮ ವಿಮರ್ಶೆ'ಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಮೂಡಿ ಬಂದುದು. ಇದು ಪ್ರಥಮ, ದ್ವಿತೀಯ ಎಂಬ ಅನುಕ್ರಮಣಿಕೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಗಣಿಸುವಂತಹದಲ್ಲ. ಚಿಂತನೆರಹಿತ ಬಾಲಿಶ ಕಲ್ಪನೆಯೂ ಅಲ್ಲ. ಹಾಗೆನ್ನುವುದಾದರೆ ಜನಪದಕಾವ್ಯವನ್ನೂ ಚಿಂತನೆರಹಿತ ಬಾಲಿಶಕಾವ್ಯ ಎನ್ನಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. 'ಪ್ರಥಮ ವಿಮರ್ಶೆ' ಎನ್ನುವಲ್ಲಿಯ 'ಪ್ರಥಮ' ಎಂಬ ಪದ ಈ ಎಲ್ಲ ಸಂಶಯಗಳಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತಿದೆ. ಆದರೆ ನಾನು ಗ್ರಹಿಸಿಕೊಂಡ 'ಪ್ರಥಮ ವಿಮರ್ಶೆ' ಎಂಬ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ – '**ಅದೇ ಆಗ ಮೂಡಿದ, ಹೊಚ್ಚಹೊಸ, ನವೀನ, ತಾಜಾ, ಬಳಕೆಯಾಗದ, ಕಲುಷಿತಗೊಳ್ಳದ ಚಿಂತನೆಯ ಭಾವನೆ**' ಎಂಬ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ 'ಪ್ರಥಮ ವಿಮರ್ಶೆ' ಎಂಬ ಪದವನ್ನು ಬಳಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ್ದೇನೆ.

೩

ಭಾರತೀಯ ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ವಲಯದಲ್ಲಿ ೧೯೫೦ ರ ವರೆಗೆ ಬಹುತೇಕವಾಗಿ ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯೊಂದಿಗೆ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡು ಬಂದ ಸೌಂದರ್ಯಪ್ರಮುಖವಾದ ಪ್ರಸ್ಥಾನಗಳನ್ನೇ ಮುಖ್ಯ ಮಾನದಂಡಗಳನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಕೆಲಸ ತಕ್ಕಮಟ್ಟಿಗೆ ನಡೆದಿದೆ. ಆದರೆ ಪ್ರಮುಖವಾದ, ಜೀವನವನ್ನು ವಿಮರ್ಶಿಸುವಂಥ ಕಾವ್ಯದ ಸಮಾಜ ಮುಖೀ- ತಿರುಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಪ್ರತ್ಯೇಕಪ್ರಸ್ಥಾನಗಳು ಭಾರತೀಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಬರಲಿಲ್ಲ. ಈ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಪ್ರಸ್ತುತವೆನಿಸಿದ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ವಿಮರ್ಶಾ ಮಾನದಂಡ ಗಳನ್ನು ನಮ್ಮಲ್ಲಿಯ ವಿಮರ್ಶಕರು ಬಳಕೆಗೆ ತಂದರೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಗೊಂಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ- ಭಾರತೀಯ ಲೌಕಿಕ ಜೀವನದ ಮನೋಧರ್ಮದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸಾ ಪ್ರಸ್ಥಾನಗಳು (ವಿಮರ್ಶಾ ತತ್ವಗಳು) ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳದೇ ಇರುವುದು ಗಮನಾರ್ಹ ಸಂಗತಿ.

ಈಗ ಭಾರತೀಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಗೊಂಡ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸಾ ತತ್ವಗಳು ಮತ್ತು ನಾವು ಪ್ರಸ್ತುತವೆಂದು ಸ್ವೀಕರಿಸಿ ಬಳಕೆಗೆ ತಂದ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ವಿಮರ್ಶಾ ಮಾನದಂಡಗಳು ಈ ಎರಡೂ ಸಿದ್ಧಾಂತ ವಲಯಗಳು ನಮ್ಮ ಮುಂದಿವೆ. ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಸಹೃದಯನಿಗೆ ಮಹತ್ವದ ಸ್ಥಾನ ದೊರಕಿದೆ. ಆವನ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಕೇವಲ ರಸಾನಂದವನ್ನನುಭವಿಸುವ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಗ್ರಹಿಸಲಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ರಸಾನಂದ ಅಥವಾ ಕಾವ್ಯಾನುಭವದ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಅವನಿಗೆ ಆದ ಆನಂದದ ಅನುಭವದ ಸ್ವರೂಪ ಎಂತಹದು? ಎಂಬುದನ್ನು ಹೇಳುವ ಅವಕಾಶವನ್ನು ನಾವು ಆತನಿಗೆ ಒದಗಿಸಿಕೊಟ್ಟಿಲ್ಲ.

ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆ ವಿಮರ್ಶಾ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ -ವಿಮರ್ಶಕನಿಗೇ ಅಗ್ರಸ್ಥಾನ. ಅವನೇ ಅಲ್ಲಿಯ ನಾಯಕ. ಆತನಿಗೆ ಮೈತುಂಬ ಬಾಯಿಗಳು. ಅವನು ಕಾವ್ಯದ ಅಂತರಂಗದ ಜೊತೆಗೆ ತನ್ನೆಲ್ಲಾ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಸಂಯೋಗಿಸಿ, ಕೃತಿಯಿಂದ ಸಿಡಿದು ಹೊರಬಂದು ದೂರ ನಿಂತು, ಅದರ ಬಗ್ಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾದಷ್ಟನ್ನೂ ಮಾತನಾಡುತ್ತಾನೆ. ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಹತ್ತು ಬಗೆಯಿಂದ ಬಗೆದು ನೋಡುತ್ತಾನೆ, ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಕೃತಿಯನ್ನೂ ಮೀರಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತಾನೆ. ಅಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಶಕ್ತಿಬಲ ಪ್ರದರ್ಶನ ದಿಂದ ಕಾವ್ಯವೇ ಕುಬ್ಜವಾಗಿ ತೋರುವಂತೆಯೂ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ.

ಒಂದು ಕಾವ್ಯ ಜೀವಂತಿಕೆಗೆ ಸಹೃದಯ ಮತ್ತು ವಿಮರ್ಶಕ ಈ ಇಬ್ಬರೂ ಅವಶ್ಯ. ಆದರೆ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿ ಇವರಿಬ್ಬರ ನಡವಳಿಕೆ ವಿಭಿನ್ನವಾಗಿದೆ. ಸಹೃದಯನು ಒಂದು ಕೃತಿ ತನ್ನ ವಾಚನದಿಂದ ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಪರಿಣಾಮದ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಸುಳಿದಾಡುವವ. ಈ ವಾತಾವರಣದಲ್ಲಿ ತಾನು ಪಟ್ಟ ಪಾಡು ಏನೆಂಬುದನ್ನು ತಿಳಿಸಲಾಗದ ವಿಚಿತ್ರ ಸ್ಥಿತಿ ಆತನದು. ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆ ವಿಮರ್ಶಕನ ಸ್ಥಿತಿಯೇ ಬೇರೆಯಾಗಿದೆ. ಆತ ಚಾಣಾಕ್ಷ ಪಂಡಿತ, ಆದರೆ ತನ್ನ ಮೇಲುಂಟಾದ ಕೃತಿಯ ಪರಿಣಾಮದ ವಲಯದಿಂದ ಹೊರಬಂದು ಕೃತಿಪರೀಕ್ಷೆಗೆ ತೊಡಗುವ ಜಾಯಮಾನ ಅವನದು.

ಸಹೃದಯನು ಕೃತಿಯ ಪರಿಣಾಮದ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯ ಒಳಗೆ, ವಿಮರ್ಶಕನು ಆ ವಲಯದ ಹೊರಗೆ. ಒಳಗಿರುವವನು(ಸಹೃದಯ) ಅಲ್ಲಿರುವದೇನೆಂದು ಹೇಳಲು ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡಿಲ್ಲ. ಬಾಯಿವುಳ್ಳವ(ವಿಮರ್ಶಕ) ಆ ವಲಯದ ಒಳಗಿಲ್ಲ. ಜೇನುಂಬುವವ(ಸಹೃದಯ)ನಿಗೆ ಸವಿಯ ಅನುಭವವನ್ನು ಅಂದರೆ ತನಗಾದ ಆನಂದದ ಪರಿಯನ್ನು ಬಿಚ್ಚಿಹೇಳಲು ಆಗುತ್ತಿಲ್ಲ. ಅದರ ರುಚಿ ನೋಡಿದವನೋ ಸವಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಬಾಯಿ ತುಂಬ ಮಾತನಾಡುತ್ತಿದ್ದಾನೆ.

ಈಗ ನಾವು ಕೇವಲ ಆನಂದಮಯಿ ಸಹೃದಯನನ್ನು ಹಾಗೂ ರುಚಿಯ ಸವಿಯನ್ನು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಹಿಡಿದಿಡಬಲ್ಲ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವುಳ್ಳ ವಿಮರ್ಶಕನನ್ನು ಒಂದು ಒಲುಮೆಯ ರೇಖೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದುಗೂಡಿಸಿದರೆ ಅಪರೂಪವಾದ ಒಂದು ಅದ್ಭುತ ಅನುಭವವನ್ನು ಹಿಡಿದಿಡಬಹುದಾಗಿದೆ. ಸಹೃದಯನ ಆನಂದದ ಸಾಗರವನ್ನು ವಿಮರ್ಶಕನ ತೂಬಿನ ಮೂಲಕ ಹರಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಆಗ ಅದೊಂದು ರೋಮಾಂಚಕಾರೀ ಅನುಭವದ ದರ್ಶನವಾಗುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯಿದೆ. ಸಹೃದಯ ಮತ್ತು ವಿಮರ್ಶಕ ಈ ಇಬ್ಬರ ಮಿಲನದ ದಾರಿ ಮತ್ತು ಪರಿಣಾಮದ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಹೇಳಿಕೊಡುವ- ದಾಖಲಿಸುವ ಮಾರ್ಗವೇ 'ಪ್ರಥಮ ವಿಮರ್ಶೆ' ಯಾಗಿದೆ.

ಕಾವ್ಯವನ್ನು ವಿಮರ್ಶಿಸಲು ವಿಮರ್ಶಕನಾದವನು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಸುದೀರ್ಘವಾದ ಕಾಲಾವಕಾಶವನ್ನು ಬೇಡುತ್ತಾನೆ. ಈ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಆತ ತನಗೆ ಇಷ್ಟವಾದ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಸಾಕಷ್ಟು ಸಲ ಓದಿ, ಮನನ ಮಾಡಿಕೊಂಡು, ಸಹಾಯಕ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ಕಲೆ ಹಾಕಿಕೊಂಡು, ಸಾವಧಾನವಾಗಿ ಸಮಾಲೋಚಿಸಿ, ಗೊತ್ತಾದ ಕಾವ್ಯದ ಸುದೀರ್ಘ ಹಾಗೂ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಿವೇಚನೆ ನಡೆಸಿದಾಗ ಮಾತ್ರ ಆತನಿಗೆ ಸಮಾಧಾನ. ಇದು ವಿಮರ್ಶಕರಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದುಕೊಂಡು ಬಂದ ಜಾಯಮಾನ, ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದ ಪದ್ಧತಿ.

ಒಬ್ಬ ಸಹೃದಯನು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ 'ಕಾವ್ಯದ ವಾಚಿಸುವಿಕೆಯ ಜೊತೆಜೊತೆಗೇ ಕಾವ್ಯಾನುಭವವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತಾನೆ' ಎಂದು ನಮ್ಮ ಸಾಮಾನ್ಯ ತಿಳುವಳಿಕೆ. ಒಬ್ಬನು ರಸಾನಂದವನ್ನು ಅಥವಾ ಕಾವ್ಯಾನುಭವವನ್ನು ಅನುಭವಿಸಲು ಒಂದು ಗೊತ್ತಾದ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಎಷ್ಟು ಬಾರಿ ಓದಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ? ಎಂಬುದೊಂದು ಪ್ರಶ್ನೆ. ಆತ ಅಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ವಿಮರ್ಶಕನು ಕಾವ್ಯವಿಮರ್ಶೆಗಾಗಿ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಸುದೀರ್ಘವೆನ್ನಬಹುದಾದ ಓದು, ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಕಲೆಹಾಕುವುದು, ಸಮಾಲೋಚಿಸುವುದು ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾನೆಯೇ? ಇಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ರಸಾನಂದ-ಕಾವ್ಯಾನುಭವ ಪಡೆಯಲು ಇಷ್ಟೆಲ್ಲಾ ತಯಾರಿ ಬೇಕೆಂದರೆ, ಬೆರಳೆಣಿಕೆಯಷ್ಟೇ ಲಭ್ಯವಿರುವ ವಿಮರ್ಶಕರಂತೆ, ಅಷ್ಟೇ ಪ್ರಮಾಣದ ಸಹೃದಯರೂ ಇರಬಹುದಾಗಿತ್ತು. ಆದರೆ ವಾಸ್ತವತೆ ಹಾಗಿಲ್ಲ ಎಂಬುದು ನಮಗೆಲ್ಲಾ ತಿಳಿದ ಸಂಗತಿಯೇ. ಸಹೃದಯರೆಲ್ಲ ಕಾವ್ಯಾನುಭವವನ್ನು ಪಡೆಯಲು ಇಷ್ಟೆಲ್ಲಾ ತಯಾರಿ ಆಗಬೇಕಾದ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಕಾಣಿಸದು. ಒಬ್ಬನು ತನಗೆ ಕನಿಷ್ಟ ಪಕ್ಷ- ಕಾವ್ಯ ಅರಿತುಕೊಳ್ಳುವಷ್ಟು ಸಲವಾದರೂ ಓದಬೇಕು. ಅರಿಯಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಬೇಕು. ಈ ಕನಿಷ್ಠ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಆತ ಮಾಡಲೇಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಕನಿಷ್ಠ ತಯಾರಿಯ ಕಾವ್ಯದ ವಾಚನದಿಂದ ಸಹೃದಯನು ಕಾವ್ಯಾನುಭವವನ್ನು ಪಡೆಯಬಲ್ಲ.

ಇಲ್ಲಿ ಸಹೃದಯ ಎಂದರೆ ರಸಾನಂದವನ್ನು ಅಥವಾ ಕಾವ್ಯಾನುಭವವನ್ನು ಪಡೆಯುವ ಹಂತದಲ್ಲಿಯ 'ಮಾನಸಿಕಸ್ಥಿತಿ' ಎಂದು ಭಾವಿಸಬೇಕು. ಇದನ್ನು 'ಸಹೃದಯಸ್ಥಿತಿ' ಎಂದೂ ಕರೆಯಬಹುದಾಗಿದೆ. ಈ 'ಮಾನಸಿಕಸ್ಥಿತಿ'ಯಲ್ಲಿ ಎಂತಹ ಪಂಡಿತನಾಗಿರಲಿ, ವಿಮರ್ಶಕನಾಗಿರಲಿ ಆತ ಸಹೃದಯನೇ ಆಗಿರುತ್ತಾನೆ.ಈ ಹಂತ ದಾಟಿದ ನಂತರವೇ ಪಂಡಿತ, ವಿಮರ್ಶಕ ಮುಂತಾದ ಸ್ಥಿತಿಗಳು ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ.

ಈಗ ಕಾವ್ಯ ವಾಚನದಿಂದ ಒಬ್ಬ ಸಾಮಾನ್ಯ ಸಹೃದಯನು ತನ್ನಲ್ಲುಂಟಾದ ಅನುಭವವನ್ನು ಮಾತಿನ ಮೂಲಕ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ಆತನಿಗೆ ತನ್ನ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಸುಸಂಗತವಾಗಿ ಬರವಣಿಗೆಯ ಶಿಸ್ತಿಗೆ ಒಳಪಡಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಲಾರದು. ಏಕೆಂದರೆ ಸುಸಂಗತವಾದ ಆಲೋಚನಾ ವಿಧಾನ ಮತ್ತು ಅಷ್ಟೇ ಸುಸಂಗತವಾದ ಬರವಣಿಗೆಯ ರೀತಿ ಇವು ಪುನ: ಒಂದು ಅಭ್ಯಾಸದ ಫಲವಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಈ ಕಲೆಗಳನ್ನು ವಿಮರ್ಶಕನಾದವನು ಪಳಗಿಸಿಕೊಂಡವನಾಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಈಗ ವಿಮರ್ಶಕನೊಬ್ಬನು ಕಾವ್ಯ ವಾಚನಕ್ಕೆ ತೊಡಗಿದಾಗ, ಅವನ ಮನಸ್ಸು ಕೆಲಸ ಮಾಡುವದು ಎಲ್ಲಾ ಸಾಮಾನ್ಯ ಸಹೃದಯರಂತೆಯೇ. ಆತನೂ ಒಂದು ಸ್ಥರದಲ್ಲಿ ರಸಾನಂದ ಅಥವಾ ಕಾವ್ಯಾನುಭವವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತಾನೆ. ಈ ಹಂತ ದಾಟಿ ಅಭ್ಯಾಸ ಮುಂದುವರೆಸಿದರೆ ಅದು ವಿಮರ್ಶಕನ ವಿಶೇಷ ಅಭ್ಯಾಸ ಅಥವಾ ತಯಾರಿ ಆಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಸಹೃದಯನ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ನಿಂತು ಕಾವ್ಯಾನುಭವವನ್ನು ಪಡೆದ ನಂತರ ಈ ವಿಮರ್ಶಕ ತನ್ನ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯ ಓದುಗನಿಗಿಂತ ಸುಸಂಗತವಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಬಲ್ಲ. ಜೊತೆಗೆ ಈತನಿಗೆ ಬರವಣಿಗೆಯ ಕಲೆಯೂ ಒಗ್ಗಿರುವುದರಿಂದ ಮನಸ್ಸು ಮಾಡಿದರೆ ಆ ಕ್ಷಣದ ಅನುಭವವನ್ನು ಅಕ್ಷರಗಳಲ್ಲಿ ದಾಖಲಿಸಲೂ ಬಲ್ಲ.

ಇಲ್ಲಿ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಅವಲೋಕಿಸಿದರೆ, ಕೆಲವು ಸಂಶಯಗಳು ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಕಾವ್ಯದ ಪ್ರಥಮ ಹಂತದ ವಾಚನದಿಂದ ಒಬ್ಬ ಸಹೃದಯ ಮತ್ತು ಒಬ್ಬ ವಿಮರ್ಶಕ ಪಡೆಯುವ ಅನುಭವದ ಸಾಂದ್ರತೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳು ಕಾಣಸುವುದಿಲ್ಲವೇ ? ಎಂಬುದೊಂದು ಮಹತ್ವದ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಇಲ್ಲಿ ನಾವು- ಈ ಇಬ್ಬರಲ್ಲೂ ಗ್ರಹಿಕೆಯ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳು ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆಂದು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಲೇಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಒಬ್ಬ ವಿಮರ್ಶಕನು ಪಡೆದ 'ಸಂಸ್ಕಾರ ವಿಶೇಷ'ಕ್ಕೂ 'ಸಹೃದಯನ ಸಂಸ್ಕಾರ ವಿಶೇಷ'ಕ್ಕೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಇದ್ದೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಪ್ರಥಮ ಹಂತದ ಕಾವ್ಯವಾಚನದಲ್ಲಿ, ಸಹೃದಯನು ಪಡೆಯುವ ಅನುಭವಕ್ಕಿಂತ ಬಹು ಎತ್ತರದ ಅನುಭವವನ್ನು ವಿಮರ್ಶಕ ಹೊಂದಿರದೆ, ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಸಹೃದಯನ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಹತ್ತಿರದ ಅನುಭವ ಎನ್ನುವಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಸಮೀಪದಲ್ಲಿರುತ್ತಾನೆ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದಾಗಿದೆ.

ನಾನೀಗ 'ಪ್ರಥಮ ವಿಮರ್ಶೆ' ಎಂದು ಕರೆಯಲು ಬಯಸಿದುದು – 'ವಿಮರ್ಶಕನ ಈ ಸಹೃದಯನ ಸ್ಥಿತಿಯ ಅನುಭವದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು'. ಅಂದರೆ ಈ ಹಂತದ ವಿಮರ್ಶೆ ಸುಮಾರಾಗಿ ಸಾಮಾನ್ಯ ಸಹೃದಯನ ಅಭಿಪ್ರಾಯವೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಗ್ರಹಿಕೆಯ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳು ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡರೂ ಸಾಮಾನ್ಯನೋಟ ಒಂದೇ ಆಗಿರುವ ಸಾಧ್ಯತೆ ಇದೆ. ಈ ಹಂತದ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ವಿಮರ್ಶಕನ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಛಾಯೆ ಇನ್ನೂ ಬಲಿತಿರಲಾರದು. ವ್ಯಷ್ಟೀಮುದ್ರೆ ಒತ್ತಿರಲಾರದು. ಆದಕ್ಕಾಗಿ 'ಸಮಷ್ಟೀ[illegible] 'ಪ್ರಥಮ ವಿಮರ್ಶೆ'ಯಲ್ಲಿ ತಾನೇ

ತಾನಾಗಿ ಮೂಡಿ ಬಂದಿರುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಗೊತ್ತಾದ ಕಾವ್ಯ ಓದಿದಾಗ, ಸಾಮಾನ್ಯ ಸಹೃದಯನಿಗೆ ಏನನಿಸಿರಬಹುದು ಎಂಬುದನ್ನು 'ಪ್ರಥಮ ವಿಮರ್ಶೆ' ನಮಗೆ ಹೇಳಿ ಕೊಡುತ್ತದೆ. 'ಪ್ರಥಮ ವಿಮರ್ಶೆ'ಯ ವಿಚಾರಗಳು ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಸಹೃದಯನವೇ ಆದುದ ರಿಂದ, ಒಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಸಹೃದಯನೇ ಮೊದಲ ವಿಮರ್ಶಕನೆನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗಾಗುವು ದರಿಂದ ಒಂದು ಕಾವ್ಯದ ಸಾಮಾನ್ಯ ಸತ್ವ-ಶಕ್ತಿಗಳು ಏನೆಂಬುದು ನಮಗೆ ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತವೆ.

ಅಂದರೆ - 'ಕಾವ್ಯ ತನ್ನ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಸಹೃದಯನ ಜೊತೆಗೆ ಬೆಸೆದುಕೊಳ್ಳುವಾಗಿನ ಅನುಭವ ಪ್ರಥಮ ವಿಮರ್ಶೆಯ ದ್ರವ್ಯವಾಗಿರುತ್ತದೆ'. ಇಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ತಯಾರಿಯ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಇರದೆ, ಅತಿಕಡಿಮೆ ಅವಧಿ ಮತ್ತು ಅಲ್ಪ ಪ್ರಯತ್ನದ ಮೂಲಕವಾಗಿಯೇ ದೊರಕಬಹುದಾದ, ಸಮಷ್ಟೀ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಿಂದ ತುಂಬಿದ, ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯರಿಗೂ ಅರಿಯಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿಸ ಬಹುದಾದ ಮಾರ್ಗದರ್ಶಿ 'ಪ್ರಥಮ ವಿಮರ್ಶೆ' ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು.

ವಿಮರ್ಶಕನೊಬ್ಬ ಸಹೃದಯನ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ನಿಂತು, ಒಂದು ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಓದಿದ ನಂತರದ ಅವನ ಅನಿಸಿಕೆ ರೂಪದ '**ಪ್ರಥಮ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ**'ಯನ್ನು ಅಥವಾ ಕಾವ್ಯ ಅವನ ಮೇಲೆ ಬೀರುವ '**ಪ್ರಥಮ ಪರಿಣಾಮ**'ವನ್ನು ವಿಮರ್ಶೆಯ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಹಿಡಿದಿಡಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದರೆ ಏನಾಗಬಹುದು ಎಂಬುದನ್ನು ಪ್ರಥಮ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ. ಹೀಗೆ '**ಪ್ರಥಮ ವಿಮರ್ಶೆ**' - ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಅನುಭವವನ್ನು ಹಿಡಿದಿಡುವ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕ ಪ್ರಯತ್ನವಾಗಿ ರುತ್ತದೆ. ಆದುದರಿಂದ ವಿಮರ್ಶಕನಾದವನು ಬಲು ಎಚ್ಚರಿಕೆಯಿಂದಲೇ ಕಾವ್ಯಾನುಭವದ ಅದ್ಭುತ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಆದಷ್ಟು ಪ್ರಾಮಾಣಿಕತನದಿಂದಲೇ ದಾಖಲಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಬೇಕಾ ಗುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯ ವಾಚನದಿಂದ ತನ್ನಲ್ಲುಂಟಾದ ಪರಿಣಾಮದ ಪ್ರಮಾಣ ಮತ್ತು ವ್ಯಾಪ್ತಿಯ ಜೊತೆಗೆ - ಆತ ಬಹು ಎಚ್ಚರಿಕೆಯಿಂದಲೇ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ನಿರಂತರವಾಗಿಸಿ ಕೊಂಡು, ತನ್ನ ವಿಮರ್ಶನ ಶಕ್ತಿಯ ಸಂಗ್ರಹಿತ ಬಲದೊಂದಿಗೆ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕುದುರಿಸಿ ಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಈ ಸಂಯೋಗ 'ಪ್ರಥಮ ವಿಮರ್ಶೆ' ಅಂಕುರಿಸುವ ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ ಯೋಗ. ಈ ಯೋಗಾಯೋಗ ಅತ್ಯಂತ ಸುಸಂಗತವಾಗಿ, ಮುದವಾಗಿ ಏರ್ಪಡದೇ ಹೋದರೆ 'ಪ್ರಥಮ ವಿಮರ್ಶೆ'ಯ ಮೊಳಕೆ ಅಂಕುರಿಸಲು ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲದಾಗುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯವಾಚನದಿಂದ ತನ್ನ ಅಂತರ್ಯದಲ್ಲುಂಟಾದ ಕಂಪನದ ತೀವ್ರತೆಯನ್ನು ಕಾಪಾಡಿಕೊಂಡು ದಾಖಲಿಸುವ ಸಿದ್ಧತೆಗಾಗಿ ವಿಮರ್ಶಕ ತನ್ನ ಸಿದ್ಧಬಲವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದುದು ಅವಶ್ಯ. ಆದರೆ ಈ ಸಿದ್ಧಬಲ ಕಾವ್ಯದ ಪರಿಣಾಮವನ್ನೇ ತಿಂದು ಹಾಕಬಹುದಾದ ಅಪಾಯದ ಅಂಚಿನಿಂದ ಆತ ಸದಾ ಜಾಗರನಿದ್ದುಕೊಂಡೇ ತನ್ನ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದ ಮತ್ತು ಬಹುಮಹತ್ವದ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಆತನ ಸಹಾಯಕ್ಕೆ ಬರುವುದು ವಿಮರ್ಶಕನ ಸಂಸ್ಕಾರ ವಿಶೇಷ.

ವಿಮರ್ಶಕನು ತನ್ನ ಶಕ್ತಿಯ ಪ್ರಾಬಲ್ಯದಿಂದಾಗಿ, ವೈಯಕ್ತಿಕ ಸಂಬಂಧಗಳ ಅರಿವಿನಿಂದಾಗಿ ಆತನ ಮನಸ್ಸು ಭ್ರಷ್ಟವಾಗುವ ಮುನ್ನ ದಾಖಲಾಗುವ ಒಂದು ಕ್ರಿಯೆ 'ಪ್ರಥಮ ವಿಮರ್ಶೆ.' ಇದು ತೇಲುರೂಪದ ಅನಿಸಿಕೆಯನ್ನು ದಾಟಿ, ಹೇಳಿಕೆ ರೂಪದ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು

ಮೀರಿ, ಜವಾಬ್ದಾರಿಯುತ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕ ರೂಪದ 'ಪ್ರಥಮ ವಿಮರ್ಶೆ'ಯು ಜನಪದಕಾವ್ಯ ಸೃಷ್ಟಿಗೊಳ್ಳುವ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ವಾತಾವರಣದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟು ಪಡೆಯುವ ಒಂದು ಬಂಗಾರದ ಗಟ್ಟಿ ಶುದ್ಧ ದ್ರವ್ಯ. ಹೀಗಾಗಿ ಇದರಲ್ಲಿ ಬಾಲಿಶತನ ಇಲ್ಲವೆ ಎಳೆತನ ಕಾಣಲಾರದು, ಭ್ರಷ್ಟತೆ ಇಲ್ಲವೆ ಕಲುಷಿತ ಬುದ್ಧಿ ತಲೆಹಾಕಲಾರದು. ಅದಕ್ಕಾಗಿ 'ಪ್ರಥಮ ವಿಮರ್ಶೆ'ಯನ್ನು ವಿಮರ್ಶಾ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿಯ ಒಂದು ಸುವರ್ಣದ ಎಳೆ ಎಂತಲೇ ಹೇಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಇವಿಷ್ಟು 'ಪ್ರಥಮ ವಿಮರ್ಶೆ' ಎಂಬ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಕುರಿತು ನನಗೆ ಹೊಳೆದ ಆಲೋಚನೆಗಳು. ಇನ್ನು 'ಪ್ರಥಮ ವಿಮರ್ಶೆ'ಎನ್ನುವ ಬದಲಾಗಿ 'ಸಹೃದಯ ವಿಮರ್ಶೆ, ಎಂದು ಕರೆಯಬಹುದಲ್ಲಾ ಎಂದು ಯಾರಾದರೂ ಕೇಳಬಹುದು. 'ಸಹೃದಯ ವಿಮರ್ಶೆ' ಎಂಬುದು ನನಗೆ ತಿಳಿದಂತೆ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ಒಂದು ಕೃತಿಯ ಗುಣಗಾನ, ಗುಣಗ್ರಹಣ, ಗುಣವಿವೇಚನೆ ಎಂಬ ಅರ್ಥಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಗ್ರಹಿಸಿದ್ದೇವೆ. ಅಂದರೆ ಇಂಗ್ಲೀಷಿನ (Appreciation) ಎಂಬ ಪದದ ಸಮಾನ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ 'ಸಹೃದಯ ವಿಮರ್ಶೆ'ಎಂಬುದು ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅದನ್ನು 'ಪ್ರಥಮ ವಿಮರ್ಶೆ' ಎಂಬ ಹೆಸರಿನ ಬದಲಿಗೆ ಬಳಸಲು ಆಗದು. ಇಂಗ್ಲೀಷಿನ Critical Appreciation ಎಂಬುದು ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳು ತಯಾರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಅಥವಾ ಅವರಿಗಾಗಿ ಸಿದ್ಧಪಡಿಸುವ 'ನೋಟ್ಸ್' ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವಂತಹದು. ಒಂದು ಕಾವ್ಯದ ಗುಣವಿವೇಚನೆಯನ್ನೇ ಅಲ್ಪಮಟ್ಟಿನ (ಜನಪ್ರಿಯ) ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡುವಂತಹದು, ಅದಕ್ಕಾಗಿ Critical Appreciation ಕೊಡುವ ಅರ್ಥವೂ 'ಪ್ರಥಮ ವಿಮರ್ಶೆ'ಯ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಏರಲಾರದು. 'ರಸವಿಮರ್ಶೆ' ಎಂಬುದು ಕೂಡ ತೀರ ಸೀಮಿತ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿದ್ದು ಕೇವಲ ರಸ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಎತ್ತಿಹೇಳುವ, ವೈಭವೀಕರಿಸುವ ಒಂದು ರೀತಿಯಾಗಿದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಇದು 'ಪ್ರಥಮ ವಿಮರ್ಶೆ'ಯ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ಹಿಡಿದಿಡಲಾರದು.

ಒಟ್ಟಾರೆಯಾಗಿ ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಮುಖ್ಯಾಂಶಗಳು ಇಷ್ಟು:

೧. ಆಶುಕವಿತ್ವದ ಗುಣದ (ತಾಜಾತನದ, ಅದೇ ಆಗ ಹುಟ್ಟಿದ) ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ.
೨. ವಿಮರ್ಶಕ ಸಾಮರ್ಥ್ಯದಿಂದ-ಸಹೃದಯ ಸ್ಥಿತಿಯ ಅನುಭವದ ದಾಖಲೆ.
೩. ವಿಮರ್ಶಕನ ಮನಸ್ಸು ಭ್ರಷ್ಟಗೊಳ್ಳದ ಮುನ್ನಿನ ಸ್ಥಿತಿಯ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ.
೪. ಸಣ್ಣ ಪ್ರಕಾರದ ಕಾವ್ಯಗಳ ಓದಿನ ಪರಿಣಾಮ.

*

೨

ರಾಚನಿಕ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ

೧. ಜನಪದ ಕಾವ್ಯ: ರಾಚನಿಕ ವಿನ್ಯಾಸ

೨. ಜನಪದ ಮಹಾಕಾವ್ಯ: ರಾಚನಿಕ ಮತ್ತು ಸಂವಹನ ಸ್ವರೂಪ

೩. ಕಥಾಘಟಕಗಳು: ಸಂಕೀರ್ಣ ಜನಪದ ಕಥೆಗಳ ರಾಚನಿಕ ಸ್ವರೂಪ

೪. ಮಾದರಿ (ಟೈಪ್): ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಮತ್ತು ರಚನೆ

೧

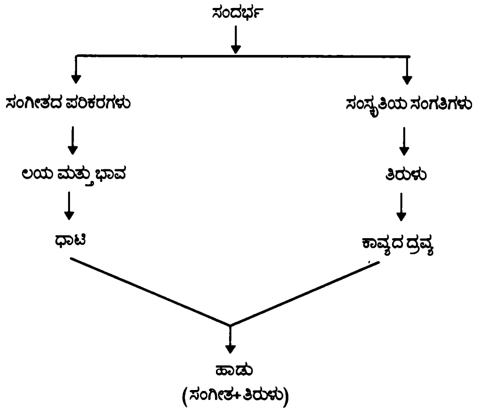
ಜನಪದ ಕಾವ್ಯ: ರಾಚನಿಕ ವಿನ್ಯಾಸ

ಜನಪದ ಕಾವ್ಯವು ಹಾಡುವ ಕಾವ್ಯವಾದುದರಿಂದ ಅದರ ಹುಟ್ಟು ಸಂಗೀತದ ಅಂಶಗಳಿಂದೊಡಗೂಡಿಯೇ ನಿರ್ಮಾಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಯೋಗವಾಗುವಾಗ ಅನೇಕ ಕಡೆ ಸಂಗೀತದ ಪರಿಕರಗಳಾದ ಸಹಾಯಕ ವಾದ್ಯಗಳೆಲ್ಲ ನೆರವಾಗುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಅದು ಹುಟ್ಟುವಾಗ ಅನುಸರಿಸುವುದು 'ಧಾಟಿ' ಎಂಬ ಪರಿಕರವನ್ನು. ಈ 'ಧಾಟಿ' ಮತ್ತು ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗಲಿರುವ ಕಾವ್ಯದ 'ತಿರುಳು' ಇವುಗಳನ್ನು– ಆ ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಯೋಗವಾಗುವ ಸಂದರ್ಭವೇ ಒದಗಿಸಿಕೊಡುತ್ತದೆ. ಸಂದರ್ಭ ಹುಟ್ಟುಹಾಕುವ 'ಲಯ' ಮತ್ತು 'ಭಾವ'ವನ್ನನುಸರಿಸಿ ಧಾಟಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಧಾಟಿಯನ್ನನುಸರಿಸಿ ಸಂದರ್ಭ ಒದಗಿಸುವ 'ತಿರುಳು' ಕಾವ್ಯದ ರೂಪ ಪಡೆಯುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಸಂದರ್ಭದ 'ಲಯ' ಮತ್ತು 'ಭಾವ' ಗಳು ಧಾಟಿಯ ಹುಟ್ಟಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತವೆ. ಈ ಕ್ರಮವನ್ನು ಹೀಗೆ ತೋರಿಸಬಹುದು: (ನೋಡಿ : ರೇಖಾ ಚಿತ್ರ)

ಜನಪದ ಹಾಡಿನ 'ರೂಪ ರಚನೆ' ಯಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ವಿಶಿಷ್ಟ ಅಂಶಗಳೆಲ್ಲ ಧಾಟಿಯಿಂದಾಗಿಯೇ ಸೃಷ್ಟಿಗೊಳ್ಳುವಂತಹವು. ಸಾಲು, ನುಡಿ (ಇಳುವು ನುಡಿ, ಏರುನುಡಿ, ಕೂಡುನುಡಿ), ಪಲ್ಲವಿ, ಅನುಪಲ್ಲವಿ, ಪ್ರಾಸ, ಸ್ವರಗತಿ(ಸೊಲ್ಲು), ಚೌಕ– ಈ ಮುಂತಾದವು ಜನಪದ ಹಾಡುಗಳ ರೂಪರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ರಾಚನಿಕ ಸಂಗತಿಗಳು. ಇವೆಲ್ಲ ಹಾಡಿನ ತಿರುಳಿಗೆ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ರೂಪ ಕೊಡುವಲ್ಲಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಇವು ಹಾಡಿನ ತಿರುಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಸಂಗತಿಗಳಾಗಿರದೆ ಧಾಟಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಸಂಗತಿಗಳಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಜನಪದ 'ಹಾಡುಗಳ ರಚನೆ' ಎಂದರೆ ಅದು ಧಾಟಿಗಳ ಸೃಷ್ಟಿಯ ಕ್ರಮವೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ.

ಧಾಟಿಗಳು ಜನಪದಕಾವ್ಯದ ರಾಚನಿಕ ಅಭ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ ಬಹುಮಹದತ್ವದ ಸ್ಥಾನ ಪಡೆಯುತ್ತವೆ. ಧಾಟಿಗೆ ಎರಡು ಮುಖಗಳಿವೆ:

೧. **ಧಾಟಿಯ ರಾಚನಿಕ ಮುಖ** : ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಖಚಿತವಾದ ವಿನ್ಯಾಸ (ಆಕಾರ)ವನ್ನು ಒದಗಿಸುತ್ತದೆ. ಇದರಿಂದ ಹಾಡಿಗೆ ಒಂದು ಖಚಿತವಾದ ರೂಪ ಒದಗಿಬರುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ



ಧಾಟಿಯು ಕಾವ್ಯಕ್ಕೊಂದು ಶರೀರವನ್ನು ಧರಿಸುವ ಮೂಲಕರ್ತೃವಾಗಿ ತೋರುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಧಾಟಿಯು ತಾನು ಸೃಜಿಸಿದ ಹಾಡಿನ ಶರೀರದ ಜೀವಾಳವಾಗಿ, ಅದರ ಆಕಾರವನ್ನು ಸದಾ ಕಾಯ್ದುಕೊಂಡು ಬರುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಧಾಟಿಯೇ ಛಂದಸ್ಸನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಮೂಲಜೀವಾಳ ವಾಗಿ ಕೆಲಸಮಾಡುತ್ತದೆ.

೨. **ಧಾಟಿಯ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಮುಖ:** ಧಾಟಿಯು ಹಾಡು ಬಳಕೆಯಾಗುವ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪರಿಸರವನ್ನು ಗುರುತಿಸಿಕೊಡುತ್ತದೆ. ಬಹುದೂರದಿಂದಲೇ ನಮ್ಮ ಕಿವಿ ಆಲಿಸಬಹುದಾದ, ಧ್ವನಿಯನ್ನು ಕೆಡದಂತೆ ಗಾಳಿ ಹೊತ್ತು ತರಬಹುದಾದ, ಕೊನೆಯ ದೂರದಲ್ಲಿ ನಿಂತಾಗ, ಹಾಡಿನ ಧಾಟಿಯ ಕೇವಲ ದನಿ ಮಾತ್ರ ಕೇಳುತ್ತಿದ್ದರೂ ಇದು ಇಂಥ ಸಂದರ್ಭದ ಹಾಡು- ಹಂತಿ, ರಿವಾಯತ, ಕಲ್ಗಿ-ತುರಾ, ಶೋಬಾನೆ, ಕುಟ್ಟುವ, ಬೀಸುವ ಮುಂತಾಗಿ ಆ ಹಾಡಿನ ಪ್ರಕಾರವನ್ನು ಮತ್ತು ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಖಚಿತವಾಗಿ ಹೇಳಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಧಾಟಿಯು ಜನಪದ ಕಾವ್ಯದ ಅತಿಮುಖ್ಯ ಘಟಕ. ಹುಟ್ಟಲಿರುವ ಕಾವ್ಯದ ಮೂಲ ಆಕಾರ. ಜನಪದ ಕಾವ್ಯ ಮೂರ್ತಿಮಂತ ಪಡೆಯುವ ಪಡಿಯಚ್ಚು. ಇಲ್ಲಿ ಧಾಟಿ ಮೊದಲು, ಹಾಡು ನಂತರ. ಜನಪದದ ಯಾವುದೇ ಪ್ರಕಾರದ ಕಾವ್ಯವು ಈ ವೇಳೆಗೆ ಹುಟ್ಟಿತು ಎಂದು ನಾವು ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ತೀರ ಸ್ವಲ್ಪಮುಂಚೆಯಾದರೂ ಧಾಟಿ ಕವಿಯ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಸಿದ್ಧವಾಗಿ ರುತ್ತದೆ. ಅನೇಕ ಸಲ ಈಗಾಗಲೇ ಪ್ರಚಲಿತದಲ್ಲಿರುವ ಧಾಟಿಗಳಿಗೆ ರಕ್ತ-ಮಾಂಸ-ಜೀವ

ತುಂಬುವ ಕೆಲಸವನ್ನು ಜನಪದ ಕವಿ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. 'ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ' ಪ್ರತಿಭಾವಂತನಾದ ಕವಿ 'ಹೊಸ ಧಾಟಿ' ಗಳನ್ನೂ ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಇಂಥಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯವು ತಾನೇ ಒಂದು ಧಾಟಿಯಲ್ಲಿ ಮೈಪಡೆದು ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ.

ಧಾಟಿಗೆ ಒಂದು ಖಚಿತವಾದ ಮೈ (ಆಕಾರ ಮತ್ತು ರೂಪ)ಇರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸ ಬೇಕು. ಕಾವ್ಯದ ಛಂದಸ್ಸಿನ ರೂಪವೇ ಧಾಟಿಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಮೌಖಿಕಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಅಕ್ಷರಗಳ ಪಾತ್ರ ಇಲ್ಲವಾಗಿ, ಹುಟ್ಟುತ್ತ ಹೋದ ಹಾಡನ್ನು ನೆನಪಿನಲ್ಲುಳಿಸುವ ಕೆಲಸವನ್ನು ಈ ಧಾಟಿಯೇ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಮೌಖಿಕ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಹಾಡು ಧಾಟಿಯನ್ನನುಸರಿಸಿ ಹುಟ್ಟುವುದು ಮತ್ತು ಬದುಕುವುದು ಸ್ವಾಭಾವಿಕವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಮೊದಲ ಶರೀರ (ಆಕಾರ ಮತ್ತು ರೂಪ) ಕೊಡುವುದು ಧಾಟಿಯೇ ಆಗಿದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಜನಪದ ಕಾವ್ಯದ ವಿನ್ಯಾಸ ಸೃಷ್ಟಿಯೇ ಧಾಟಿಯಿಂದಾಗಿ ಆಗಿರುತ್ತದೆಂಬುದು ಮಹತ್ವದ ಸಂಗತಿ ಎನಿಸುತ್ತದೆ.

ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವ ಹಾಡುಗಳ ಧಾಟಿಗಳ ಸ್ವರೂಪವು – 'ಸಂದರ್ಭದ ಭಾವಲಯ'ವನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿರುತ್ತದೆ. ಒಂದು ವೇಳೆ ಕೆಲಸದ ಸಂದರ್ಭವಾದರೆ ಅಲ್ಲಿಯ 'ಕ್ರಿಯೆಯಿಂದ ಹೊರಡುವ ಲಯಬದ್ಧವಾದ ಧ್ವನಿ(ಸಪ್ಪಳ)' ಯನ್ನು ಧಾಟಿ ಅನುಸರಿ ಸುತ್ತದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗಾಗಿ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂದರ್ಭವಾದ ಮದುವೆಯಲ್ಲಿ ಎಣ್ಣೆ ಹಚ್ಚುವ ಲಯವನ್ನು ಮತ್ತು ಅಲ್ಲಿಯ ಭಾವವನ್ನು– ಅಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟುವ (ಬಳಕೆಯಾಗುವ) ಧಾಟಿಗಳು ಅನುಸರಿಸಿರುತ್ತವೆ. ಇಲ್ಲವೆ ಒಂದು ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯವೇನಾದರೂ ಕಾಣಿಸುತ್ತಿದ್ದರೆ 'ನೃತ್ಯದ ಭಾವಲಯ'ವನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಧಾಟಿ ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆ. ಕೆಲಸದ ಸಂದರ್ಭವಾದ ಬೀಸುವಲ್ಲಿ ಹೊರಡುವ ಲಯಬದ್ಧವಾದ ಧ್ವನಿಯನ್ನು ಅಲ್ಲಿಯ ತ್ರಿಪದಿಗಳ ಧಾಟಿಗಳು ಅನುಸರಿಸುತ್ತವೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಕುಟ್ಟುವಲ್ಲಿಯ ಲಯಬದ್ಧವಾದ ಒನಕೆಯ ಪೆಟ್ಟಿನ ಲಯ ಮತ್ತು ಧ್ವನಿಯನ್ನು ಅಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವ ತ್ರಿಪದಿಗಳ ಧಾಟಿಗಳು ಅನುಸರಿಸಿರುತ್ತವೆ.

ಒಂದು ಸಂದರ್ಭದ ಹಾಡಿನ ಧಾಟಿಗಳನ್ನು ಇನ್ನೊಂದು ಸಂದರ್ಭದ ಹಾಡುಗಳಿಗೆ ಬಳಸಲಾರೆವು. ಮೋಹರಂ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಹಂತಿಯ ಧಾಟಿಯಲ್ಲೂ ಶೋಬಾನೆ ಹಾಡು ಗಳನ್ನು ಹೋಳೀ ಧಾಟಿಯಲ್ಲೂ ಹಾಡಲಾರೆವು. ಹೀಗೆಯೇ ಬೀಸುವ ಧಾಟಿಗಳನ್ನು ಬಳಸಿ ಕುಟ್ಟುವ ಕೆಲಸ ಮಾಡಲು ಬರುವುದಿಲ್ಲ, ಕುಟ್ಟುವ ಧಾಟಿಗಳನ್ನು ಬಳಸಿ ಬೀಸುವ ಕೆಲಸ ಮಾಡಲು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಒಂದು ಗೊತ್ತಾದ ಸಂಚರ್ಭದಲ್ಲಿ ಉತ್ಪನ್ನವಾದ ಧಾಟಿಯು– ಆ ಕಾವ್ಯದ ರೂಪ, ಹಾಡುವ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂದರ್ಭ, ವೇಳೆ, ಜೊತೆವಾದ್ಯ ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಬಗೆಗೆ ಮಾಹಿತಿಯೊದಗಿಸುತ್ತದೆ. ಆ ಕಾವ್ಯದ ಛಂದಸ್ಸು ಕೂಡ ಧಾಟಿಯ ಲಯಗಳ ಮೇಲೆಯೇ ನಿರ್ಣಯಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ.

ಸಂದರ್ಭದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗನುಗುಣವಾಗಿ, ವಿಷಯಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿ, ಭಾವಕ್ಕನುಗುಣ ವಾಗಿ, ಸಮಯಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿ,ಸಮಂಜಸವಾದ ಧಾಟಿಗಳನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ, ಒಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅವು ಹಾಗೆಯೇ ಹುಟ್ಟುತ್ತವೆ. ಸ್ತುತಿಗಳನ್ನು ಮಂಗಲದ ಧಾಟಿಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳಲಾ ಗುವುದಿಲ್ಲ. ಶೋಕ, ಕರುಣ ಮುಂತಾದ ಭಾವಗಳನ್ನು ಹೊಮ್ಮಿಸಬೇಕಾದಲ್ಲಿ ಅಂತಹ

ಭಾವಗಳನ್ನು ಉದ್ದೀಪನಗೊಳಿಸುವ ಧಾಟಿಗಳನ್ನೇ ಬಳಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ರಾತ್ರಿ, ಮಧ್ಯರಾತ್ರಿ, ಮುಂಜಾವು ಮುಂತಾದ ವೇಳೆಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಸಬೇಕಾದ ವಿಶೇಷ ಧಾಟಿಗಳನ್ನೇ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಆದುದರಿಂದ ಧಾಟಿ ಜನಪದ ಕಾವ್ಯದ ರಚನೆಯ ಮೂಲ ಜೀವಾಳವೆನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ಧಾಟಿಯ ಬಗ್ಗೆ ನಿಶ್ಚಿತ ಜ್ಞಾನ ಜನಪದ ಕವಿಗಳಿಗಿರುವುದು ಅವಶ್ಯವೆನಿಸುತ್ತದೆ. 'ನೂರು ಧಾಟಿ (ಹಾಡು)ಗಳನ್ನು ಬಲ್ಲವನು ಕವಿಯಾಗಬಲ್ಲನು' ಎಂಬುದು ಜನಪದರ ಅನುಭವದ ಮಾತು. ಈ ಮಾತಿನಿಂದ ಕವಿಯಾದವನು ಕನಿಷ್ಠ ಪ್ರಮಾಣದ ಧಾಟಿಗಳನ್ನು ಅಂದರೆ 'ಕಾವ್ಯ ರಚನಾವಿನ್ಯಾಸ' ಗಳ ಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ತಿಳಿದಿರಬೇಕೆಂದು ಅರ್ಥವಾಗುತ್ತದೆ. ವಾದ-ವಿವಾದಗಳಲ್ಲಿ ಸವಾಲು ಹಾಕಿದ ಧಾಟಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಜವಾಬು ಕೊಡಬೇಕೆಂಬ ನಿಯಮವಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಕವಿಯ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ಒರೆಗೆ ಹಚ್ಚಿದಂತೆಯೇ ಆಗುತ್ತದೆ. ಅಂತಲೇ ಕವಿಯಾದವನು ಧಾಟಿಯ ಬಗೆಗೆ ಸಂಪೂರ್ಣಜ್ಞಾನ ಹೊಂದಿರಬೇಕಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗದೆ ಹೋದಲ್ಲಿ, ಆಭಾಸಗ ಳುಂಟಾಗಿ, ಕವಿ ನಗೆಗೀಡಾಗುವ ಸಂಭವ ಇರುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯ ದೋಷಯುಕ್ತವಾಗಿ, ಕವಿ ನರಕವಿ ಎಂದು ಗಣಿಸುವ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿರುತ್ತವೆ.

ಜನಪದ ಕಾವ್ಯಲೋಕದಲ್ಲಿಯ ಗಂಡಸರ ,ಹೆಂಗಸರ ಹಾಗೂ ಮಕ್ಕಳ -ಹೀಗೆ ಎಲ್ಲಬಗೆಯ ಜನಪದ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ, ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಅವುಗಳ 'ರಚನಾ ವಿನ್ಯಾಸ' ಒಂದೇ ಬಗೆಯಾಗಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯಕಾರಣವೆಂದರೆ ಧಾಟಿಯೇ. ಧಾಟಿಯ ವಿಶಿಷ್ಟ ಗುಣದಿಂದಾಗಿಯೇ ಹಾಡಿನ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ರಾಚನಿಕ ಸ್ತರಗಳು ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಹಾಡಿನ ಪ್ರಾರಂಭಕ್ಕೆ ಒಂದು ಪಲ್ಲವಿ ಇರುತ್ತದೆ. ಜೊತೆಗೆ ಅನುಪಲ್ಲವಿಯೂ ಇರಬಹುದು. ನಂತರ ಸಮಾನ ಗಣಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ -ಎರಡು, ಮೂರು, ನಾಲ್ಕು ಅಥವಾ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಾಲುಗಳ ನುಡಿಗಳು ಬರುತ್ತವೆ. ಪಲ್ಲವಿಯ ಕೊನೆಗೆ ಸ್ವರಗತಿ (ಸೊಲ್ಲು) ಬರಬಹುದು. ಇದು ಪ್ರತಿನುಡಿಗೊಮ್ಮೆ ಪುನರಾವರ್ತನೆಗೊಂಡು ನುಡಿಯಿಂದ ತಿರುಗಿ ಪಲ್ಲವಿಗೆ ಬರಲು ಮತ್ತು ಪಲ್ಲವಿಯನ್ನು ಪುನರಾವರ್ತನೆಗೊಳಿಸಲು ಅನುವು ಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತದೆ. ಹಾಡಿನ ಪ್ರತಿಸಾಲನ್ನು, ಪ್ರತಿನುಡಿಯನ್ನು ಒಂದು ನಿಖರವಾದ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಅಸ್ತಿತ್ವದೊಂದಿಗೆ ಕಾಪಾಡಿಕೊಂಡು ಬರುವಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವದ ಪಾತ್ರ ವಹಿಸುವುದು ಪ್ರಾಸದ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಪಲ್ಲವಿ, ಅನುಪಲ್ಲವಿ, ನುಡಿ,ಸ್ವರಗತಿ (ಸೊಲ್ಲು) ಮತ್ತು ಪ್ರಾಸುಗಳು ಒಂದು ಜನಪದ ಹಾಡಿನ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಎದ್ದು ಕಾಣುವ ಮಹತ್ವದ ಸಂಗತಿಗಳಾಗಿವೆ. ಈ ಅಂಶಗಳೇ ಒಂದು ಹಾಡಿನ ರೂಪದ ರಚನೆಯನ್ನು ಕಾಪಾಡಿಕೊಂಡಿರುತ್ತವೆ. ಇವೆಲ್ಲ ಒಂದು ಧಾಟಿಯ ಉತ್ಪನ್ನಗಳೇ ಆಗಿದ್ದು, ಇವು ಸಂದರ್ಭದ ತಿರುಳನ್ನು ಕಾವ್ಯವಾಗಿಸಿ, ಒಂದು ರೂಪದಲ್ಲಿ ಕಾಪಾಡಿಕೊಂಡು ಬರುತ್ತವೆ.

'ಪಲ್ಲವಿ' ಒಂದು ಹಾಡಿನ ಪ್ರಮುಖವಾದ ಅಂಗ; ಶರೀರಕ್ಕೆ ಮುಖವಿದ್ದಂತೆ. ಹಾಡಿನ ರಚನೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಒಂದು ಮಾಪನವಾಗಿ, ಮತ್ತು ಹಾಡಿನಲ್ಲಿ ವಿವರಗೊಳ್ಳಲಿರುವ ತಿರುಳಿನ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತ ಪ್ರಕಟರೂಪವಾಗಿ ಇದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ 'ಪದದ ಅರ್ಥ ಪಲ್ಲವಿಯಲ್ಲಿ' ಎಂಬ ಮಾತು ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಪಲ್ಲವಿಯು ಹಾಡಿನ ಪ್ರಾರಂಭದ ಸಾಲುಗಳಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡು, ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಒಂದು ಅಥವಾ ಎರಡು ಸಾಲಿನ

ದೀರ್ಘತೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ (ಅಪರೂಪಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಾಲುಗಳೂ ಬರಬಹುದು). ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಮೊದಲನೆ ನುಡಿಯೇ ಪಲ್ಲವಿಯ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗಬಹುದು.ಹೆಣ್ಣುಮಕ್ಕಳ ಹಾಡಾದರೆ ಪ್ರತಿ ಪಲ್ಲವಿಗೂ ಸ್ವರಗತಿ (ಸೊಲ್ಲು) ಇದ್ದೇ ಇರುತ್ತದೆ (ಕ್ವಚಿತ್ತಾಗಿ ಅಪವಾದವೂ ಉಂಟು). ಅಥವಾ ಸ್ವರಗತಿಯೇ ಪಲ್ಲವಿಯ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಪಲ್ಲವಿಯು ಸ್ವರಗತಿಯಿಂದಲೇ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲವೆ ಸ್ವರಗತಿ ಪಲ್ಲವಿಯ ಕೊನೆಗೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಪಲ್ಲವಿ ಅಥವಾ ಸ್ವರಗತಿ ಇಲ್ಲವೆ ಎರಡೂ ಪ್ರತಿನುಡಿಯ ಕೊನೆಗೆ ಪುನರಾವರ್ತನೆ ಗೊಳ್ಳುತ್ತಿರುತ್ತವೆ. ಇಂತಹ ಪಲ್ಲವಿಯು ಆಕರ್ಷಕವಾಗಿದ್ದು, ಇಡೀ ಕವಿತೆಯ ಆಶಯವನ್ನು ಸಾರುವಂಥದಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅದು ಸ್ತುತಿಯ ರೂಪದಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ, ಇಲ್ಲವೆ ವಿಷಯದ ನೇರ ಪ್ರಸ್ತಾಪವನ್ನು ಮಾಡಿರುತ್ತದೆ.

ಕಾಶಮ್ಮನ ಕಥಿಗೋಳು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಕೇಳಿರಿ। ಕೋಲು ಕೋಲ।
ಬಿಜಲೋಟ ಕಾಶಮ್ಮನ ಅಂವಸರೆ ।ರನ್ನದ ಕೋಲು ಕೋಲ।ಪಲ್ಲ।
(ಹರದೆಯರ ಹಾಡುಗಳು,ಪು. ೫೫)

ಕಾಶೀಬಾಯಿ ಕಥಾನಕದ ಪಲ್ಲವಿ ಇದು. ಮುಂದೆ ಇಡೀ ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಶಮ್ಮನ ಅಂವಸರವೇ (ಗೋಳು, ದು:ಖ,ಆತಂಕ) ಹೇಳಲಾಗುತ್ತದೆಂದು ಈ ಪಲ್ಲವಿಯಲ್ಲಿ ಒರೆಯಲಾಗಿದೆ. ಅಂದರೆ ಇಡೀ ಹಾಡಿನಲ್ಲಿ ಹೇಳಲಿರುವುದನ್ನು ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತವಾಗಿ ಬೀಜರೂಪದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲಿ ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಜೊತೆಗೆ ಸ್ವರಗತಿ ಕೂಡ ಪಲ್ಲವಿಯ ಜೊತೆಗೇ ಬಳಕೆಯಾಗಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ.

ನಾ ತೂಗಲೇನಽ। ಜೋಗೂಳ ಹಾಡಲೇನಽ
ಬಾಲ ನಿನ ಮ್ಯಾಲಽ। ನಾ ತೂಗಲೇನಽ ।ಪಲ್ಲ।

ಎಲ್ಲಿಗ್ಹೋಗಿದ್ದಿ ನನ್ನ ಽ। ಬೆಳ್ಳನ ಬೆಳಿ ಎಲಿಯೆಽ
ಎಲ್ಲರ ನೆದರ ನಿನ ಮ್ಯಾಲೆ। ನಾ ತೂಗಲೇನಽ।
ಜೋಗೂಳ ಹಾಡಲೇನಽ ಬಾಲ ನಿನ ಮ್ಯಾಲಽ।
ಎಲ್ಲುವರಽ ನೆದರಽ। ನಿನ ಮಾಲೆ ನನ ಕಂದಽ।
ನೆಲ್ಲಕ್ಕಿ ನೆದಽರ ತಗದೇನ। ನಾ ತೂಗಲೇನಽ ।
ಜೋಗೂಳ ಹಾಡಲೇನಽ ಬಾಲ ನಿನ ಮ್ಯಾಲಽ ।೧।

ಈ ಮೇಲಿನ ನುಡಿಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ, ಅದು ಸ್ವರಗತಿಯಿಂದಲೇ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿ ರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ. ಅದು ಪಲ್ಲವಿಯ ರೂಪದಲ್ಲೂ ಬಳಕೆಯಾಗಿದೆ. ಮುಂದೆ ಒಂದೊಂದು ನುಡಿಯಾಗಿ ಬಂದ ತ್ರಿಪದಿಯನ್ನು ಈ ಸ್ವರಗತಿ (ಸೊಲ್ಲು)ಸುತ್ತುವರಿದಿರು ವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಸ್ವರಗತಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವ ಅಪರೂಪದ ಪ್ರಸಂಗಕ್ಕೆ ಈ ನುಡಿ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿದೆ. ಬೀಸುವ ಹಾಡಿನ ಧಾಟಿಗಳಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ಸ್ವರಗತಿ(ಸೊಲ್ಲು)ಗಳೇ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗಿ, ಮುಂದಿನ ತ್ರಿಪದಿಗಳ ಇಡೀ ರಚನೆಯನ್ನು ನಿಭಾಯಿಸುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಪಲ್ಲವಿಯಾದ ನಂತರ ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಪಲ್ಲವಿಯನ್ನನುಸರಿಸಿ 'ಅನುಪ್ಲವಿ' ಇರಬಹುದು. ಯಾವ ಹಾಡಿನ ಧಾಟಿಯು ಏರು-ಇಳುವಿನೊಂದಿಗೆ ತನ್ನದೇ ಆದ ಲಯವನ್ನು ಪೂರ್ತಿಗೊಳಿಸಲು ಆ ಹಾಡಿನ ಒಂದು ಇಡೀ ನುಡಿಯನ್ನು ಬೇಡುತ್ತದೋ ಅಂತಹ ಹಾಡಿನ ಮೊದಲಿಗೆ ಏರು ನುಡಿಯ ಪಲ್ಲವಿ ಇದ್ದು, ಆ ಧಾಟಿಯ ಲಯವನ್ನು ಮುಕ್ತಾಯಗೊಳಿಸಲು ಇಳುವು ಧ್ವನಿಯ 'ಅನುಪಲ್ಲವಿ' ರಚಿತವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಪಲ್ಲವಿ, ಅನುಪಲ್ಲವಿ ಈ ಎರಡರ ಸಾಲುಗಳು ಆ ಹಾಡಿನಲ್ಲಿ ಬರುವ ಒಂದು ನುಡಿಯ ಒಟ್ಟು ಸಾಲುಗಳಿಗೆ ಸಮಾನವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಅಂದರೆ ಮೊದಲಿನ ನುಡಿಯೇ ಒಡೆದು ಪಲ್ಲವಿ, ಅನುಪಲ್ಲವಿಗಳು ನಿರ್ಮಾಣವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಈ ಅನುಪಲ್ಲವಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಹಾಡಿನ ಧಾಟಿಯನ್ನನುಸರಿಸಿ ಪ್ರಯೋಗಗೊಳ್ಳುತ್ತಿರುತ್ತದೆ.

ಸಬ್ಬಂಬು ರಾತೂರಿ ಒಬ್ಬಿ ನಾ ಇದ್ದ।
ನೀವೆಲ್ಲಿ ಹೋಗಿ ಬಂದ್ರಿs ।ನೀವೆಲ್ಲಿ ಆಡಿ ಬಂದ್ರಿs ।ಪಲ್ಲ

ಜಾಣೆ ಬೆಟ್ಟಂಬು ಬ್ಯಾಸಗಿ ।ಕಣ್ಣೀಗಿ ನಿದ್ದಿಲ್ಲ।
ತನುಗಾಳಿಗೋಗಿದ್ದೇವ ತನುಗಾಳಿಗೋಗಿದ್ದೇವ ।ಅನುಪಲ್ಲವಿ ।

(ಮಲ್ಲಿಗೆ ದಂಡೆ,ಪು.೧೨)

ಇಲ್ಲಿ ಪಲ್ಲವಿ ಜೊತೆ ಅನುಪಲ್ಲವಿ ಪ್ರಯೋಗವಾಗಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ. ಈ ಪಲ್ಲವಿ ಮತ್ತು ಅನುಪಲ್ಲವಿ ಒಟ್ಟಿಗೆ ಕೂಡಿ ಇರುವ ಒಂದು ರಚನೆಯ ಮಾಪನವೇ ಮುಂದಿನ ಒಂದೊಂದು ನುಡಿಯ ರಚನೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಈ ಕೆಳಗಿನ ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ –

ಎದಿಯ ಮ್ಯಾಲಿನ ಛಾಯಿ ಎಳಿಯ ಚಂದ್ರಮನಂಗ।
ನೀವೆಲ್ಲಿ ಹಾದು ಬಂದ್ರಿs।ನೀವೆಲ್ಲಿ ಹೋಗಿ ಬಂದ್ರಿs।
ಜಾಣೆs ಬಾಳಿsಯ ಬನದಾಗ। ಹಾದು ನಾವ್ಬರುವಾಗ।
ಬಾಳಿsಯ ಗರಿ ತಾಕ್ಯಾವs। ಬಾಳಿsಯ ಗರಿ ತಾಕ್ಯಾವ (ಒಂದು ನುಡಿ)

ಈ ನುಡಿಯ ಒಟ್ಟು ರಚನೆ ಮೇಲಿನ ಪಲ್ಲವಿ ಮತ್ತು ಅನುಪಲ್ಲವಿ ಎರಡರ ಒಟ್ಟು ರಚನೆಗೆ ಸಮಾನವಾಗಿರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಇಲ್ಲಿ ಸ್ವರಗತಿಯ ಬಳಕೆಯಾಗಿಲ್ಲ. ಇಂಥಲ್ಲಿ ಪಲ್ಲವಿ ಮತ್ತು ಅನುಪಲ್ಲವಿಯ ಯಾವ ಭಾಗಗಳು ಪುನರಾವರ್ತನೆ ಆಗುತ್ತವೆಯೋ ಮುಂದಿನ ಪ್ರತಿನುಡಿಯ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಆ ಭಾಗವೇ ಪುನರಾವರ್ತನೆ ಆಗುತ್ತದೆ. ಈ ಪುನರಾವರ್ತನೆಗೊಳ್ಳುವ ಭಾಗವೇ ಸ್ವರಗತಿಯ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತಿರುತ್ತದೆ.

ಪಲ್ಲವಿ ಅನುಪಲ್ಲವಿಗಳ ನಂತರ ಸಮಾನ ಸಾಲಿನ ಕೆಲವು ನುಡಿಗಳು ಬರುತ್ತವೆ. ಪ್ರತಿ ನುಡಿಯ ಕೊನೆಗೆ ಪಲ್ಲವಿಯ ಮೊದಲ ಸಾಲು, ಇಲ್ಲವೆ ಕೊನೆಯ ಸಾಲು, ಅಥವಾ ಇಡೀ ಪಲ್ಲವಿ ಪುನರಾವರ್ತನೆಗೊಳ್ಳುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಸ್ವರಗತಿ (ಸೊಲ್ಲು) ಇದ್ದರೆ ಅದು ಕೂಡ ಪುನರಾವರ್ತನೆಗೊಳ್ಳುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಒಂದು ವೇಳೆ ಅನುಪಲ್ಲವಿ ಇದ್ದರೆ, ಪಲ್ಲವಿಯ ಬದಲಾಗಿ ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಅದೇ ಪುನರಾವರ್ತನೆಗೊಳ್ಳಬಹುದು.

ಗಂಡಸರ ಹಾಡಾದರೆ ಕೊನೆಯ ನುಡಿಯಲ್ಲಿ – ಕವಿಯ ಹೆಸರು, ಗುರುವಿನ ಹೆಸರು, ಆರಾಧ್ಯ ದೈವ, ಸಂಗಡಿಗನ ಹೆಸರು, ಹಾಡು ಮಾಡಿದ ದಿನಾಂಕ, ವಾರ, ತಿಂಗಳು, ವರ್ಷ ಮುಂತಾಗಿ ಕೆಲವದರ ಮಾಹಿತಿ ದಾಖಲಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಹೆಣ್ಣುಮಕ್ಕಳ ಹಾಡುಗಳಲ್ಲಾದರೆ ಈ ಮಾತಿಗೆ ತೀರ ಅಪವಾದವುಂಟು. ನಮ್ಮದು ಪುರುಷ ಪ್ರಧಾನ ಸಮಾಜ. ನಮ್ಮ ಹೆಣ್ಣುಮಕ್ಕಳ ಹೆಸರು ಕೂಡ ಇನ್ನೊಬ್ಬರು ಉಚ್ಚರಿಸುವುದನ್ನೂ ನಾವು ಸಹಿಸೆವು. ಇಂತಹ ವಾತಾವರಣದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದ ಹೆಣ್ಣು ತನ್ನ ಹೆಸರು ಇನ್ನೊಬ್ಬರ ಬಾಯಿಂದ ಬರುವುದು ಕೂಡ ತನಗೆ ಅವಮಾನವೆಂದು ಬಗೆಯುತ್ತಾಳೆ. ಹೀಗಿರುವುದರಿಂದ ಹೆಣ್ಣುಮಕ್ಕಳ ಹಾಡುಗಳ ಕೊನೆಯ ನುಡಿಯಲ್ಲಿ –ಕವಿಯ ಹೆಸರು ಮುಂತಾಗಿ ಯಾವ ಮಾಹಿತಿಯೂ ದಾಖಲಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಹೀಗಾಗಿ ಅವರಿಂದ ರಚಿತವಾದ ಹಾಡುಗಳು ತಮ್ಮ ಸೃಷ್ಟಿಕಾರರನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಅನಾಮಧೇಯವಾಗಿರುತ್ತವೆ.

ಇದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಜನಪದದ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಕಾರದ ಹಾಡುಗಳ ಬಂಧವಿನ್ಯಾಸದ ರೀತಿ. ಗೀಗೀ ಮತ್ತು ಲಾವಣಿ ಹಾಡಿನ ಬಂಧವಿನ್ಯಾಸ ವಿಶೇಷವಾಗಿದೆ. ಒಬ್ಬನೇ ಹಾಡುವ ಲಾವಣಿಗಳು ಒಂದೇ ರಾಗದಲ್ಲಿ ಏಕತಾನವಾಗಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಏರುಪೇರುಗಳಿಲ್ಲದೆ ಸಾಗುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಗೀಗೀ ಮೇಳದವರು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡ ಹಾಡುಗಳ ಈಗಿನ ರೂಪ ಬದಲಾಗಿದೆ. ಮುಖ್ಯಹಾಡಿನ ಮೊದಲೊಂದು ಸ್ತುತಿರೂಪದ ಸಖಿ [೧] ಹಾಡುವರು. ಹಾಡು ಮುಗಿದ ನಂತರ ಅನ್ನುವ ಪದವು ಖ್ಯಾಲಿ ಎಂದೆನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಚಕ್ಕಡ, ಚ್ಯಾಲಿ ಎಂತಲೂ ಕರೆಯುವರು. ಸಖಿ ಹಾಗೂ ಖ್ಯಾಲಿಗಳ ನಡುವೆ ಹಾಡುವ ಹಾಡು ಲಾವಣಿ ಅಥವಾ ಗೀಗೀ ಹಾಡು ಆಗಿರುತ್ತದೆ.

ಈ ಹಾಡಿಗೆ ಮೂರು, ನಾಲ್ಕು ಅಥವಾ ಹೆಚ್ಚಿಗೆ 'ಚೌಕ'ಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಹಾಡಿನ ಪ್ರಾರಂಭಕ್ಕೆ ಎರಡು, ಮೂರು ಅಥವಾ ಹೆಚ್ಚು ಸಾಲಿನ ಒಂದು ಪಲ್ಲವಿ ಇರುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ 'ಚ್ಯಾಲ' ಎಂತಲೂ ಅನ್ನುವರು.[೨] ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಇದನ್ನು ವಿಲಂಬಿತ ಲಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭಿಸುವರು. ಅನಂತರ ಮಧ್ಯಲಯದ ಕೆಲವು ಏರು ನುಡಿಗಳು ಬರುತ್ತವೆ. ನಂತರ ಕೆಲವು ಧೃತ್‌ಲಯದ ಸಣ್ಣ ಸಣ್ಣ ಸಾಲಿನ ಇಳುವು ನುಡಿಗಳು ಬರುವವು. ಇವಕ್ಕೆ ದುಮಾಲಿ ಇಲ್ಲವೆ ಇಳುವು ನುಡಿಗಳೆನ್ನುವರು.[೩] ಇವುಗಳ ಧಾಟಿಯೂ ಬೇರೆ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಧಾಟಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಹೊಂದಿದರೆ

---

೧. 'ಸಖಿ' ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಪ್ರತಿವಾದಿ ಹಾಕಿದ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಉತ್ತರವಾಗಿಯೂ ಇರಬಹುದು. ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಸಖಿಯ ಬದಲು 'ಗನ್' ಸ್ತುತಿ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ.

೨. ಪಲ್ಲವಿಗೆ 'ಚ್ಯಾಲ' ಎಂದು ಕರೆಯುವ ರೂಢಿ ಈಗಲೂ ಕಲಬುರ್ಗಿ ಜಿಲ್ಲೆಯಲ್ಲಿ ಇದೆ. ಇದು ಕೆಲವು ಕಡೆ ಇದ್ದಂತೆ ತೋರುವುದಿಲ್ಲ. ಧಾಟಿ ಎಂಬರ್ಥದಲ್ಲಿಯೂ 'ಚ್ಯಾಲ' ಕಲಬುರ್ಗಿ ಜಿಲ್ಲೆಯಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ.

೩. ಈ ಇಳುವು ನುಡಿಗಳಿಗೆ ಕೆಲವು ಕಡೆ 'ಚ್ಯಾಲ'ಗಳೆಂದು ಕರೆಯುವ ರೂಢಿಯಿದೆ ಎಂದು ತಿಳಿದುಬರುತ್ತದೆ.

ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ನುಡಿಗಳ ರೂಪದಲ್ಲಿ, ಸಾಲುಗಳ ಉದ್ದಳತೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳು ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಏರು ನುಡಿಗಳ ಛಂದಸ್ಸಿಗೂ ಇಳುವು ನುಡಿಗಳ ಛಂದಸ್ಸಿಗೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಈ ದುಮಾಲಿ ನುಡಿಗಳು ಮುಗಿದ ನಂತರ ಮತ್ತೆ ಮಧ್ಯಲಯದ ಏರು ನುಡಿಯೊಂದು ಬರುವುದು. ಇದಕ್ಕೆ 'ಕೂಡುನುಡಿ', 'ಕೂಡುಪಲ್ಲ' ಇಲ್ಲವೆ 'ಮಿಲಾಪ' ಎಂದು ಹೆಸರುಂಟು. ಈ ನುಡಿಯ ಎರಡ್ಮೂರು ಸಾಲುಗಳ ಮುಂದೆ ಮೊದಲ ನುಡಿಯ ಎರಡ್ಮೂರು ಸಾಲುಗಳನ್ನು ತೀವ್ರ ಧೃತ್‌ಲಯದೊಂದಿಗೆ ಪುನರಾವರ್ತಿಸಿ ಹಾಡನ್ನು ಕೊನೆಗೊಳಿಸುವರು. ಇಲ್ಲಿಗೆ ಒಂದು 'ಚೌಕ' ಮುಗಿಯುತ್ತದೆ. ಕೆಲ ಹಾಡುಗಳಲ್ಲಿ ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ನಡುನಡುವೆ ಗದ್ಯವೂ ಬರುವುದುಂಟು. ಇದಕ್ಕೆ ವಚನವೆಂತಲೂ ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಮತ್ತೆ ಕೆಲವು ಸಲ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಶ್ಲೋಕಗಳನ್ನೂ ಜೋಡಿಸಿರುತ್ತಾರೆ.

ಹೀಗೆ ಮುಕ್ತಾಯಗೊಂಡ ಮೊದಲಿನ ಚೌಕದಷ್ಟೇ ಏರು, ಇಳುವು ನುಡಿಗಳನ್ನು ಹೊತ್ತ ಮುಂದಿನ ಚೌಕಗಳು ಇದೇ ರೀತಿ ರಚನೆಗೊಂಡಿರುತ್ತವೆ. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಒಂದೊಂದು ಚೌಕದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ ಸಂಖ್ಯೆಯ ನುಡಿಗಳೂ ಬರುವುದುಂಟು. ಒಂದು ಹಾಡಿನಲ್ಲಿ ಕನಿಷ್ಠವೆಂದರೆ ಮೂರು ಚೌಕಗಳಿರಬೇಕೆಂಬ ನಿಯಮವಿದೆ. ಹೆಚ್ಚಿನ ಚೌಕಗಳುಳ್ಳ ಹಾಡುಗಳೂ ಸಾಕಷ್ಟಿವೆ.

ಹಾಡಿನ ಕೊನೆಯ ನುಡಿಯಲ್ಲಿ ಕವಿಯ ಹೆಸರು, ಆತನ ಗುರು, ಆರಾಧ್ಯ ದೈವ, ಮನೆತನ, ಊರು ಮುಂತಾದ ವಿವರಗಳು ನಮೂದಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿರುತ್ತವೆ. ಜೊತೆ ಹಾಡುಗಾರರ ಹೆಸರುಗಳನ್ನೂ ಸೇರಿಸಿರುತ್ತಾರೆ. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ರಚಿಸಿದ ದಿನಾಂಕ, ತಾಲೂಕಾ ಜಿಲ್ಲಾ ಇತ್ಯಾದಿ ಮಾಹಿತಿಗಳೊಂದಿಗೆ ಹಾಡು ಮುಗಿಯುತ್ತದೆ. ಇದರಿಂದ ಕವಿಯ ಪರಿಚಯ ತಿಳಿದು ಬರುವುದಲ್ಲದೆ, ಹಾಡಿನ ಹಳಮೆಯನ್ನೂ ಅದು ರಚನೆಗೊಂಡಿರಬಹುದಾದ ಪ್ರದೇಶ ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನೂ ನಿರ್ಧರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಕೂಡ ಅನುಕೂಲವಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಡಿನ ಧಾಟಿಯ ಲಯಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿ ಜೀಜೀ ಅಥವಾ ಗೀಗೀ ಎಂಬ ಸ್ವರಗತಿ (ಸೊಲ್ಲು) ಬಳಕೆಯಾಗಿ, ಮೇಲಿಂದ ಮೇಲೆ ಪುನರಾವರ್ತನೆಯಾಗುತ್ತಿರುತ್ತದೆ.

ಈ ಹಿಂದೆ ಹೇಳಿರುವಂತೆ ಸ್ವರಗತಿ (ಸೊಲ್ಲು)ಗಳು ಜನಪದ ಹಾಡಿನ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ವಿಶೇಷ ಘಟಕಗಳಾಗಿವೆ. ಇದು ಹಾಡುವ ಕಾವ್ಯದ ಒಂದು ವಿಶೇಷತೆಯೆಂದೇ ಹೇಳಬೇಕು. ಪಲ್ಲವಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಬರೆಯುವಾಗ ಸ್ವರಗತಿಗಳು ಪ್ರಯೋಗವಾಗುವ ಸ್ಥಾನ ಮತ್ತು ರೀತಿಯನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿಗೆ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಲಾಗಿದೆ. ಹಾಡಿನ ಪ್ರಾರಂಭದ ಭಾಗವಾದ ಪಲ್ಲವಿಯ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ವರಗತಿಗಳ ಬಳಕೆ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಹಾಡಿನ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ - ಪಲ್ಲವಿಯ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲವೆ ಪಲ್ಲವಿಯ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ, ಹಾಗೆಯೇ ನುಡಿಯ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಪ್ರತಿನುಡಿಯ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವ - ಜೋಜೋ, ಸೋಬಾನವೇ, ಕೋಲೆಣ್ಣ ಕೋಲ ಮುಂತಾದ ನಾದಘಟಕಗಳನ್ನು 'ಸ್ವರಗತಿ'ಗಳು ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗಿದೆ. ಇವುಗಳನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಸೊಲ್ಲುಗಳು ಎಂದು ಕರೆಯುವ ರೂಢಿ ಇದೆ. ಇಲ್ಲಿ 'ಸ್ವರ' ಎಂದರೆ 'ಧ್ವನಿ', 'ಹಾಡಿನ ಧಾಟಿ' ಎಂದು ಅರ್ಥವಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಡಿನ ಕೊನೆಗೆ, ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಧ್ವನಿಯ ಹಾಗೂ ಧಾಟಿಯ ಗತಿಯನ್ನು ಕಾಯ್ದುಕೊಳ್ಳಲು ಈ ನಾದಘಟಕಗಳು ಬಳಕೆಯಾಗುವುದರಿಂದ ಇವುಗಳನು 'ಸ್ವರಗತಿ'ಗಳು ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗಿದೆ.

ಹಾಡಿನ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಧಾಟಿಯ ಕಾರಣದಿಂದಾಗಿ ಕಾಣಿಸುವ ಸ್ವರಗತಿಗಳು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಸಂಗೀತದ ಅಂದರೆ ಧಾಟಿಯ ಅಂಗಗಳಾಗಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತವೆ. ಅವು ಪಠ್ಯವನ್ನು ಗಮನಿಸದೆ, ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತವೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಹಾಡಿನ ಪ್ರಕಾರವನ್ನು ಗುರುತಿಸಲು ಸ್ವರಗತಿಗಳು ಸಹಾಯ ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಗೀಗೀ ಅಥವಾ ಜೇ ಜೇ ಎಂಬುದರಿಂದ ಕಲ್ಗಿ-ತುರಾ ಹಾಡಿನ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು, ಜೋ ಜೋ ಎಂಬುದರಿಂದ ಜೋಗುಳ ಹಾಡಿನ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು, ಸೋಬಾನವೇ ಎಂಬುದರಿಂದ ಶುಭಕಾರ್ಯದ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು- ಈ ಹಾಡು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತದೆಂದು ಸುಲಭವಾಗಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಸ್ವರಗತಿಗಳು ಪದ್ಯಾಂಗಗಳಲ್ಲ, ಸ್ವರಾಂಗಗಳು. ಅಂದರೆ ಕವಿತೆಯ ಪಠ್ಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟಿರದೆ, ಧಾಟಿಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟವುಗಳು. ನಾವು ಒಂದು ಹಾಡಿನ ಧಾಟಿಯನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸಿದಾಗ ಸ್ವರಗತಿಯೂ ಬದಲಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಬದಲಿಯಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸಿದ ಧಾಟಿಗೆ ಸಹಜವಾದ ಇನ್ನೊಂದು ಸ್ವರಗತಿ ಅಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಸ್ವರಗತಿಗಳು ಹಾಡಿನ (ಪಠ್ಯದ) ಅಂಗಗಳಾಗಿರದೆ, ಧಾಟಿಯ ಅವಿಭಾಜ್ಯ ಅಂಗಗಳಾಗಿ-ಅದರ ಲಯಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ಧ್ವನಿಯ ಸಂಗೀತದ ನಿರಂತರತೆಯನ್ನು ಕಾಯ್ದುಕೊಂಡು ಬರಲು ಬಳಕೆಯಾಗುವಂಥವುಗಳಾಗಿವೆ. ಇವು ಮುಮ್ಮೇಳದವರ ಉಸಿರುದಾಣಗಳಾಗಿಯೂ ಉಪಯುಕ್ತವಾಗಿವೆ. ಮುಂದೆ ಹಾಡುವವರ ವಿಶ್ರಾಂತಿಗಾಗಿ ಸಹಕಾರಿಯಾಗುತ್ತವೆ. ಇವುಗಳನ್ನು ಹಿಮ್ಮೇಳದವರು ಪುನರಾವರ್ತನೆಗೊಳಿಸುವ ಸಮಯವನ್ನು- ಮುಖ್ಯ ಹಾಡುಗಾರ/ಗಾರ್ತಿ ಹಾಡಿನ ಮುಂದಿನ ಸಾಲುಗಳನ್ನು ಸೃಜಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ/ಳೆ. ಪ್ಯಾರಿ-ಲಾರ್ಡ ಅವರು ದೀರ್ಘಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಪುನರಾವರ್ತನೆಯ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ಮುಖ್ಯಹಾಡುಗಾರರು ಹಾಡಿನ ಮುಂದಿನ ಸಾಲುಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ ಎಂಬ ವಿಷಯವನ್ನು ಮೌಖಿಕ ಸೂತ್ರಾತ್ಮಕ ಸಿದ್ಧಾಂತ'ದಲ್ಲಿ (Oral Formulaic Theory) ವಿವರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇಲ್ಲಿ ಸಣ್ಣ ಪ್ರಕಾರದ ಹಾಡುಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಸ್ವರಗತಿ, ಪಲ್ಲವಿ , ನುಡಿ ಮುಂತಾದವುಗಳ ಪುನರಾವರ್ತನೆಯ ಸಮಯವನ್ನು ಕೂಡ ಮುಮ್ಮೇಳದವರು ಮುಂದಿನ ಸಾಲುಗಳನ್ನು ಸೃಜಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಇವು (ಅವರ) ಹಾಡಿನ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯನ್ನು ಜೀವಂತವಾಗಿ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ಹೋಗಲು ಸಹಾಯವಾಗುತ್ತವೆ. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಅರ್ಥಸ್ಪಷ್ಟತೆಗಾಗಿಯೂ ಉಪಯೋಗವಾಗುತ್ತವೆ.

ವಾದ್ಯಗಳನ್ನು ಹಾಡಿಗೆ ಅಳವಡಿಸುವ ಕಲ್ಪನೆ ಬರುವುದಕ್ಕಿಂತ ಮೊದಲು ಸ್ವರಗತಿಗಳು ಧಾಟಿಗಳಿಗೆ ಅಂಟಿಕೊಂಡು ಹುಟ್ಟಿರುವಂತಿವೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ವಾದ್ಯಗಳ ಸಹಾಯವಿಲ್ಲದೆ ಹಾಡುವ ಧಾಟಿಗಳಿಗೆ ಸ್ವರಗತಿಗಳು ಅಂಟಿಕೊಂಡಿರುವುದು ಗಮನಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಮುಂದೆ ವಾದ್ಯಗಳನ್ನು ಧಾಟಿಗಳಿಗೆ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡ ಹಾಗೆಲ್ಲ ಸ್ವರಗತಿಗಳು ಬಳಕೆಯಿಂದ ದೂರವಾಗುತ್ತ ಹೋದಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಹೆಣ್ಣುಮಕ್ಕಳ ಹೆಚ್ಚಿನ ಹಾಡುಗಳಿಗೆ ವಾದ್ಯಗಳ ಬಳಕೆ ಇರುವುದಿಲ್ಲವಾದ ಕಾರಣ, ಅವರ ಹಾಡುಗಳ ಧಾಟಿಗಳಿಗೆ ಸ್ವರಗತಿಗಳು ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿವೆ. ಆದರೆ ಗಂಡಸರ ಹೆಚ್ಚಾನ್ಹೆಚ್ಚು ಹಾಡುಗಳಿಗೆ ಒಂದಿಲ್ಲೊಂದು ತರದ ವಾದ್ಯಗಳ ಬಳಕೆ ಇರುವುದರಿಂದ, ಅಪರೂಪವಾಗಿ ಅದೂ ವಾದ್ಯಗಳ ಬಳಕೆ ಇಲ್ಲದಲ್ಲಿ ಸ್ವರಗತಿಗಳು ಉಳಿದುಕೊಂಡಿವೆ.

ವಾದ್ಯದ ಬದಲಾಗಿ ಬೇರೆ ಯಾವುದಾದರೂ ಒಂದು ವಸ್ತು ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರೆ, ಅಲ್ಲಿ ಸ್ವರಗತಿಗಳು ಬಳಕೆಯಿಂದ ತಪ್ಪಿಹೋಗಿವೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ-ಮಟ್ಟಿ ಹೊಡೆಯುವಾಗ ಹಾಡುವ ಹಾಡುಗಳಿಗೆ ಸ್ವರಗತಿಗಳಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲಿ ಮಟ್ಟಿಯ ಏರಿಳಿತದಿಂದುಂಟಾಗುವ ಸಪ್ಪಳವು ಹಾಡಿನ ಲಯವನ್ನು ಕಾಯ್ದುಕೊಳ್ಳಲು ಸಹಾಯವಾಗಿ, ವಾದ್ಯದ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಗಳೆ, ಹಂತಿ, ಬೋಲೋರಿ ಈ ಮುಂತಾದ ಕೆಲಸಗಳ ಜೊತೆ ಪ್ರಯೋಗವಾಗುವ ಹಾಡುಗಳಿಗೆ ಸ್ವರಗತಿಗಳಿಲ್ಲದ ಕಾರಣವೆಂದರೆ ವಾದ್ಯಗಳ ಬದಲಾಗಿ ಬೇರೆ ರೀತಿಯಿಂದ ಆ ಕೆಲಸ ನಡೆದಿರುವುದೇ ಆಗಿದೆ.

ಆದರೆ ಕೆಲವೆಡೆ ಈ ಮಾತಿಗೆ ಅಪವಾದವೂ ಉಂಟು. ಬೀಸುವ ಕಲ್ಲು ವಾದ್ಯದ ಕೆಲಸ ಮಾಡುವುದರಿಂದ ಆ ಹಾಡುಗಳಿಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸ್ವರಗತಿಗಳ ಬಳಕೆಯಿಲ್ಲ. ಬದಲಾಗಿ ನುಡಿಯ ಕೊನೆಯ ಅಕ್ಷರವನ್ನೇ ರಾಗವಾಗಿ ಎಳೆಯುವುದನ್ನು ಅಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಆದರೂ ಕ್ವಚಿತ್ತಾಗಿ ಸ್ವರಗತಿಗಳ ಬಳಕೆ ಅಲ್ಲಿ ಆಗುತ್ತಿರುವುದು ನಮ್ಮ ಗಮನಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಇದೇ ರೀತಿ ಕುಟ್ಟುವಾಗ ಒನಕೆಯು ವಾದ್ಯದ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರೂ ಅಲ್ಲೂ ಕೆಲ ಸ್ವರಗತಿಗಳು ಉಳಿದುಕೊಂಡಿವೆ. ಆದರೆ ಬೀಸುವ ಮತ್ತು ಕುಟ್ಟುವ ಹಾಡುಗಳ ಸ್ವರಗತಿಗಳು ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ಬಿಟ್ಟುಹೋಗದಿದ್ದರೂ ಅವುಗಳ ಪ್ರಮಾಣವನ್ನು ನೋಡಿದಾಗ, ಬಳಕೆಯಿಂದ ತಪ್ಪಿ ಹೋಗುತ್ತಿರುವುದು ಮಾತ್ರ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಗೋಚರಿಸುತ್ತದೆ. ಲಾವಣಿ ಮತ್ತು ಕಲ್ಗಿ-ತುರಾ ಹಾಡುಗಳಿಗೆ ಉಪಯೋಗವಾಗುವ ಗೀಗೀ (ಜೀಜೀ) ಎಂಬ ಸ್ವರಗತಿಯು ಬಹುಶಃ ವಾದ್ಯಗಳು ಬಳಕೆ ಇಲ್ಲದಾಗ ಅಥವಾ ತೀರ ಕಡಿಮೆ ಇರುವಾಗ ಬಳಕೆಗೊಂಡ ಸ್ವರಗತಿಯಾಗಿರಬೇಕು. ಈಗ ಅನೇಕ ವಾದ್ಯಗಳು ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿದ್ದರೂ ಸ್ವರಗತಿ ಬಳಕೆಯಿಂದ ದೂರಾಗದೆ ಉಳಿದಿರುವುದು ಒಂದು ಅಪವಾದವಾಗಿದೆ.

ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಈ ಸ್ವರಗತಿಗಳ ಕೆಲಸಕ್ಕೆ ಹಾಡಿನ ಪಲ್ಲವಿಗಳನ್ನೇ ಬಳಸುವ ರೂಢಿಯಿದೆ. ಪಲ್ಲವಿಯ ಒಂದು ಸಾಲು, ಅದು ಹೆಚ್ಚು ಸಾಲಿನದಾಗಿದ್ದರೆ ಮೊದಲಿನ ಇಲ್ಲವೆ ಕೊನೆಯ ಸಾಲು, ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಮೊದಲರ್ಧ ಸಾಲು ಅಥವಾ ಕೊನೆಯರ್ಧ ಸಾಲುಗಳು ಸ್ವರಗತಿಯ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತವೆ. ಪಲ್ಲವಿಯ ಇಲ್ಲವೆ ನುಡಿಯ - ಮೊದಲಿನ ಇಲ್ಲವೆ ಕೊನೆಯ ಒಂದು ಪದವು, ಸ್ವರಗತಿಯ ಕೆಲಸ ಮಾಡಬಹುದು.

ಇಷ್ಟೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಗಮನಿಸಿ ಸ್ವರಗತಿಯನ್ನು ಹೀಗೆ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ : **ಸ್ವರಗತಿ ಎಂದರೆ- ಲಯಗಾರಿಕೆಯನ್ನು, ಧ್ವನಿಯ ಸಂಗೀತದ ನಿರಂತರತೆಯನ್ನು ಕಾಯ್ದುಕೊಂಡು ಬರುವ; ಮುಮ್ಮೇಳದ ಉಸಿರುದಾಣವಾಗಿ, ವಾದ್ಯದ ಪರ್ಯಾಯವಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವ; ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಅರ್ಥ ಸ್ಪಷ್ಟತೆಗಾಗಿ ಉಪಯೋಗವಾಗುವ; ಹಾಡಿನ ಅಂಗವಾಗಿರದೆ ಧಾಟಿಯ ಅವಿಭಾಜ್ಯ ಅಂಗವಾಗಿರುವ ನಾದಘಟಕ.**

ಡಾ। ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ ಅವರು ಸ್ವರಗತಿಗಳನ್ನು 'ಧ್ರುವಗಳು' ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ.[೬] ಹಾಡಿನಲ್ಲಿ ಇವು ನಿಯಮಿತವಾಗಿ ಪುನಃ ಪುನಃ ಇದ್ದಕ್ಕಿದ್ದಂತೆ (ಸ್ಥಿರವಾಗಿ)

---

೬. ವಿ.ಸೀತಾರಾಮಯ್ಯ(ಸಂ), ಜನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯ, ಪು.೧೭.

ಪುನರಾವರ್ತನೆ ಹೊಂದುವುದರಿಂದ ಇವುಗಳನ್ನು 'ಧ್ರುವಗಳು' ಎಂದು ಕರೆದಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಸ್ವರಗತಿಗಳ ಉದ್ದೇಶದ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ, ಡಾ।ಕಂಬಾರ ಅವರು ಸೂಚಿಸಿದ ಹೆಸರಿಗಿಂತ 'ಸ್ವರಗತಿ' ಎಂಬುದು ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಸಮಂಜಸವೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಸೊಲ್ಲುಗಳು ಎಂಬ ಹೆಸರಂತೂ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ.

''ಹಾಡುಗಳು ಧ್ರುವದಿಂದ ಆರಂಭವಾಗಿ ಧ್ರುವದಲ್ಲಿಯೇ ಮುಕ್ತಾಯಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ''[೫] ಎಂಬ ಡಾ। ಕಂಬಾರರ ಮಾತು ಪೂರ್ತಿ ಸತ್ಯವಾದುದಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಎಷ್ಟೋ ಹಾಡುಗಳಿಗೆ ಸ್ವರಗತಿಗಳು ಬಳಕೆಯಾಗುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಸ್ವರಗತಿಗಳು ಬಳಕೆಯಾಗುವ ಸ್ಥಾನಗಳೂ ಒಂದೇ ಬಗೆಯಾಗಿಲ್ಲ. ಮತ್ತು ಎಲ್ಲ ಹಾಡುಗಳ ಪ್ರಾರಂಭಕ್ಕೆ ಸ್ವರಗತಿಗಳು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಯಾವ ಹಾಡು ಸ್ವರಗತಿಯಿಂದ ಆರಂಭವಾಗುತ್ತದೋ ಆ ಹಾಡು ಮಾತ್ರ ಸ್ವರಗತಿಯಿಂದ ಮುಕ್ತಾಯ ವಾಗುತ್ತದೆ. 'ಧ್ರುವಗಳು ಎಂದರೆ ಅರ್ಥವಿಲ್ಲದ ಲಯಗಾರಿಕೆಯ ಪೂರ್ತಿಗಾಗಿ ಹೇಳುವ ನಾದಘಟಕ'ಗಳು ಎಂದು ಡಾ। ಕಂಬಾರರು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುತ್ತಾರೆ.[೬] ಆದರೆ ಸ್ವರಗತಿಗಳು ಅರ್ಥವಿಲ್ಲದವುಗಳೂ ಅಲ್ಲ ಹಾಗೂ ಕೇವಲ ಲಯಗಾರಿಕೆಯ ಪೂರ್ತಿಗಾಗಿ ಹೇಳುವಂಥವು ಗಳೂ ಆಗಿಲ್ಲ. ಕೆಲವು ಸ್ವರಗತಿಗಳು ದೇವರ ನಾಮ ಸ್ಮರಣೆಗಳಾಗಿವೆ- ರಾಮರಾಮ, ಶಿವೋ, ಶಿವಶಿವ, ಶಂಭೋ ಶಂಕರನೆ ಮುಂತಾದವುಗಳು. ಕೆಲವು ಆ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ವರ್ಣನಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತವೆ- ಕೋಲ, ಕೋಲು ಕೋಲೆನ್ನಿರೆ ಹೂವಿನ ಕೋಲು ಮೇಲೆನ್ನಿರೆ, ಕೋಲ ಮಲ್ಲಿಗಿ ಕೋಲ ಮುಂತಾದವು. ಕೆಲವು ಆ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಮಾಡಬೇಕಾದ, ಮಾಡಲಿರುವ ಕೆಲಸವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆ- ಹರಹರ ನಮಶಿವಗ ನಯ್ಯಣ್ಣ, ತೂಗಿರೆ ನೀವು ತೂಗಿರೆ, ತೂಗ ತೂಗೆನ್ನಿರೆ ತೂಗಿರಿ ಮನವ್ಯೆಚಾರದಲೆ ಮುಂತಾದವು. ಹೀಗೆ ಇನ್ನೂ ಹಲವಾರು ರೀತಿಯ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಕೊಡಬಹುದು. ಇವೆಲ್ಲ ಅರ್ಥವಿಲ್ಲದ ಸ್ವರಗತಿಗಳು ಎಂದು ಅನ್ನಲುಬಾರದು.

ಒಂದು ಬಗೆಯ ಹಾಡುಗಳ ಧಾಟಿಗಳಿಗೇ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟ ಸಮಂಜಸವಾದ ಸ್ವರಗತಿ ಗಳಿವೆ. ಆದುದರಿಂದ ಒಂದು ಪ್ರಕಾರದ ಹಾಡಿನ ಧಾಟಿಗಳನ್ನು ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರಕಾರದ ಹಾಡುಗಳಿಗೆ ಬಳಸಿದರೆ ಅದು ಸಮಂಜಸವೆನಿಸುವದಿಲ್ಲ. ನಾವೇಕೆ ಶುಭಕಾರ್ಯದ ಹಾಡು ಗಳಿಗೆ ಹೋಳಿ ಹಾಡಿನ ಸ್ವರಗತಿಗಳನ್ನು ಬಳಸುವುದಿಲ್ಲ? ಹೋಳಿ ಹಾಡುಗಳಿಗೆ ಗೀಗೀ ಸ್ವರಗತಿ ಗಳನ್ನು ಹಚ್ಚುವುದಿಲ್ಲ?. ಏಕೆಂದರೆ ಹಾಗೆ ಹಚ್ಚಿದರೆ ಅದು ಅಪಾರ್ಥವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ

---

೫. ಅದೇ ಪು.೧೬-೧೭.

೬. ಅದೇ ಪು.೧೭. -ಶ್ರೀ ವಿನೀತ ರಾಮಚಂದ್ರರಾಯ ಅವರು ಸಂಪಾದಿಸಿದ 'ಹಳ್ಳಿಯ ಹಾಡುಗಳು' ಎಂಬ ಸಂಕಲನಕ್ಕೆ ಮುನ್ನುಡಿ ಬರೆದ ಶ್ರೀ ಪಿ. ಸಾಂಬಮೂರ್ತಿ ಅವರು ಸ್ವರಗತಿಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿ ಹೀಗೆ ಬರೆಯುತ್ತಾರೆ : ''ಎಲೆಲೋ ಐಲಸಾ ಮುಂತಾದ ಅರ್ಥವಿಹೀನ ಪದಗಳ ಬಳಕೆ ಮತ್ತು ಕೆಲವು ನುಡಿಗಟ್ಟುಗಳಿಂದ ತಾಳಗತಿಯನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದರಿಂದ ಆ ಧಾಟಿಯ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ನೆನಪಿಡಲು ಸಾಧ್ಯ'' (ಹ.ಹಾ.೧೩). ಈ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪ ಲಕ್ಷಕೊಟ್ಟು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಬಹುಶಃ ಡಾ।ಕಂಬಾರರು ಈ ಹೇಳಿಕೆಯನ್ನೇ ಅನುಲಕ್ಷಿಸಿ, ಸ್ವರಗತಿಗಳ ವ್ಯಾಖ್ಯೆ ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಂಡಿರಬಹುದೆಂದು ಸಂಶಯ ಬರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಆಧಾರ ಗ್ರಂಥಗಳ ಪಟ್ಟಿಯಲ್ಲೂ ಈ ಪುಸ್ತಕದ ಹೆಸರು ಕಾಣದೇ ಇರುವುದು ಸೋಜಿಗದ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ.

ಶುಭಕಾರ್ಯದ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ನಿಯಮಿತವಾದ ಧಾಟಿಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಹಾಡುವುದು, ಆ ಧಾಟಿಗಳಿಗೆ ಗೊತ್ತಾದ ಸ್ವರಗತಿಗಳನ್ನೇ ಬಳಸುವುದು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವೆನಿಸುತ್ತದೆ ಎಂದಂತಾಯಿತು.

ಇಲ್ಲಿ ನಾವು ಸ್ವರಗತಿಗಳ ಶಬ್ದಶಃ ಅರ್ಥ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುವಂತಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆ ತೆಗೆದುಕೊಂಡಾಗ ಅವುಗಳಿಗೆ ಅರ್ಥ ಇರಬಹುದು ಇರಲಿಕ್ಕಿಲ್ಲ. ಆ ನಾದಘಟಕಗಳ ಮೂಲ ಆಶಯವೇನೆಂದು ಗ್ರಹಿಸುವುದು ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ನೋಡಿದಾಗ ಸ್ವರಗತಿಗಳು ಅರ್ಥವತ್ತಾಗಿಯೇ ಉಪಯೋಗವಾಗುವುದು ವೇದ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಸ್ವರಗತಿಗಳು ಧಾಟಿಯ ಅವಿಭಾಜ್ಯ ಅಂಗಗಳಾಗಿರುವುದರಿಂದ, ಆ ಗೊತ್ತಾದ ಧಾಟಿ ಬಳಸುವಾಗಿನ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂದರ್ಭದ ಅರಿವನ್ನು ಮೂಡಿಸುತ್ತವೆ. 'ಜೋಜೋ' ಎಂಬುದರಿಂದ ತೊಟ್ಟಿಲ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮ ನಡೆದಿದೆಯೆಂದೂ 'ಸೋಬಾನವೆ' ಎಂಬುದರಿಂದ ಶುಭಕಾರ್ಯ ನಡೆದಿದೆಯೆಂದೂ ನಾವು ಥಟ್ಟನೆ ಗ್ರಹಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದರಿಂದ ಸ್ವರಗತಿಗಳು ಒಂದು ಅರ್ಥ ಪಡೆಯುತ್ತವೆ.

ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ''ಕೋಲು ಕೋಲೆನ್ನಕೋಲ- ಕೋಲು ಹಾಕುವಾಗ ಮಾತ್ರ ಹೇಳುವ ಧ್ರುವವಾಗಿರಬೇಕಿಲ್ಲ ಬೀಸುವಾಗಲೂ ಸರಿಹೋಗುತ್ತದೆ''[೭] ಎಂಬ ಡಾ। ಕಂಬಾರರ ಮಾತು ಸತ್ಯವಾದುದಲ್ಲ.[೮] ಸ್ವರಗತಿಗಳ ವ್ಯಾಪಕವಾದ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಈಗಾಗಲೆ ವಿವರಿಸಿರುವುದರಿಂದ 'ಅವು ಕೇವಲ ಲಯಗಾರಿಕೆಯ ಪೂರ್ತಿಗಾಗಿ ಹೇಳುವವು' ಎಂಬ ಡಾ। ಕಂಬಾರರ ಮಾತಿನ ಮಿತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಮತ್ತೆ ಹೇಳುವ ಆವಶ್ಯಕತೆಯಿಲ್ಲವೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಕೆಲವು ಸಂಗ್ರಹಿತ ಸ್ವರಗತಿಗಳನ್ನು ಈ ಅಧ್ಯಾಯದ ಕೊನೆಗೆ ಅನುಬಂಧದ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಕೊಡಲಾಗಿದೆ. ಅವುಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಸ್ವರಗತಿಗಳ ವೈವಿಧ್ಯತೆ ಮತ್ತು ಅರ್ಥವಂತಿಕೆಗಳು ನಮ್ಮ ಗಮನಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತವೆ.

ಪ್ರಾಸವು ಜನಪದ ಕಾವ್ಯದ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಬಹುಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರವಹಿಸುತ್ತದೆ. ಪ್ರಾಸವು ಧಾಟಿಯ ಜೊತೆಗೂಡಿ ಸಾಲುಗಳನ್ನು ಸೃಜಿಸಿಕೊಡುವಲ್ಲಿ ಸಹಾಯ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಮೌಖಿಕ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಸಪ್ರಿಯತೆ ಎನ್ನುವುದು ಪ್ರತಿಭೆಯ ಕಟ್ಟುವ ಕೆಲಸದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವ ಕಟೆದಕಲ್ಲುಗಳಿದ್ದಂತೆ. ಪ್ರಾಸವು ಕವಿತೆಯ ಆಶಯ (ಮೋಟೀಫ್) ವಾಗಿ ಆಕರ್ಷಕ ಅಂಶವಾಗಿ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಸೆರೆಹಿಡಿಯುತ್ತದೆ. ಸಹಜವಾಗಿ ನೆನಪಿನಲ್ಲುಳಿಯುವಂತೆ ಮಾಡುವ ಶಕ್ತಿಯಾ ಗಿಯೂ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಜೊತೆಗೆ ಅದು ಕವಿತೆಯ ಮಾಧುರ್ಯವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸುತ್ತದೆ. ಕೇಳುಗ ರನ್ನು ಖುಷಿಪಡಿಸುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಕವಿತೆಯ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ನಿರ್ಣಯಿಸುವ ಒಂದು ಮಾನದಂಡವಾಗಿ ಗಣಿಸಲ್ಪಡುತ್ತದೆ.

---

೭. ಅದೇ, ಪುಟ -೧೭.

೮. ಕೆಲವು ಕಡೆ ಕೋಲು ಹಾಕುವುದು ಮತ್ತು ಭುಲಾಯಿ ಹಾಕುವುದು ರೂಢಿಯಿಂದ ದೂರವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಆ ಧಾಟಿಗಳ- ಕೋಲ, ಕೋಲೆಣ್ಣ ಕೋಲ ಮುಂತಾದ ಸ್ವರಗತಿಗಳು ಇತರ ಶುಭಕಾರ್ಯಗಳ ಧಾಟಿಗಳಿಗೆ ಅಂಟಿಕೊಂಡಿರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಿದ್ದೇನೆ. ಇದೊಂದು ವಿಪರ್ಯಾಸವೆನ್ನದೆ ವಿಧಿಯಿಲ್ಲ. ಇನ್ನೂ ಕೆಲವು ಸಂಪ್ರದಾಯ ಹಾಡುಗಳಲ್ಲೂ ಈ ವಿಪರ್ಯಾಸ ಕಾಣಸುತ್ತದೆ..

ಜನಪದ ಕವಿಗಳು ಹಲವಾರು ಬಗೆಯ ಪ್ರಾಸಗಳನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದರೂ ಅವೆಲ್ಲವನ್ನು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾಗಿ ಗುರುತಿಸುವ ತಿಳುವಳಿಕೆ ಅವರಿಗೆ ಇಲ್ಲ. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಆದಿಪ್ರಾಸ, ಒಳಪ್ರಾಸ ಹಾಗೂ ಅಂತ್ಯಪ್ರಾಸಗಳೆಂದು ಕೇವಲ ಮೂರು ಬಗೆಯ ಹೆಸರುಗಳಿಂದ ಪ್ರಾಸಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅಂತ್ಯಪ್ರಾಸವು ಬಹು ಜನಪ್ರಿಯ ಪ್ರಾಸವಾಗಿದೆ. ಜನಪದ ಕವಿಗಳು ಈ ಪ್ರಾಸಕ್ಕೆ ಕೊಟ್ಟ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಉಳಿದ ಪ್ರಾಸಗಳಿಗೆ ಕೊಡುವುದಿಲ್ಲ. ಶಿಷ್ಟ ಮತ್ತು ಜನಪದ ಕವಿಗಳು ಗುರುತಿಸುವ ಅಂತ್ಯಪ್ರಾಸದಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ಶಿಷ್ಟರಲ್ಲಿ-ಸಾಲಿನ ಕೊನೆಯ ಅಕ್ಷರದ ಒಳಗಿನ ಅಕ್ಷರವನ್ನು ಪ್ರಾಸಾಕ್ಷರವೆಂದು ಗಣಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಜನಪದರಲ್ಲಿ ಸಾಲಿನ ಕೊನೆಯ ಅಕ್ಷರವನ್ನು ಅಂತ್ಯಪ್ರಾಸವೆಂದು ಗಣಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಪ್ರಾಸವು ಇಡೀ ಹಾಡಿನ ಎಲ್ಲ ಸಾಲುಗಳ ಕೊನೆಗೆ ಒಂದೇ ಆಗಿರಬೇಕು. ಕನಿಷ್ಟಪಕ್ಷ ಈ ನಿಯಮ ಒಂದು ನುಡಿಗಾದರೂ ಬದಲಿಯಾಗಕೂಡದು.

ಅಳಬ್ಯಾಡೋ ನನ ಕಂದ ನಾ ಹಾಲ ಮಾರಿ ಬರತೀನಿ
ಹಾಲ ಮಾರಿ ಬರತೀನಿ ನಿನಗ ಹವಳದ ಅಂಗಿ ತರತೀನಿ।
ಅಳಬ್ಯಾಡೋ ನನ ಕಂದ ನಾ ಮಸರ ಮಾರಿ ಬರತೀನಿ
ಮಸರ ಮಾರಿ ಬರತೀನಿ ನಿನಗ ಕುಸಲದ ಗೆಜ್ಜಿ ತರತೀನಿ।

(ಬೀದಿ ಬಯಲಾಟಗಳು,ಪು.೪)

ಅಂತ್ಯಪ್ರಾಸದಂತೆ ಆದಿಪ್ರಾಸದ ಬಗ್ಗೆಯೂ ಶಿಷ್ಟರಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಜನಪದರಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನ ಬಗೆಯ ತಿಳುವಳಿಕೆಗಳಿವೆ. ಶಿಷ್ಟರ ಪ್ರಕಾರ ಸಾಲಿನ ಎರಡನೇ ಅಕ್ಷರವನ್ನು ಆದಿಪ್ರಾಸವೆಂದು ಗಣಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಜನಪದರಲ್ಲಿ ತೀರ ಮೊದಲನೇ ಅಕ್ಷರವನ್ನು ಅಥವಾ ಎರಡನೇ ಅಕ್ಷರನ್ನು ಆದಿಪ್ರಾಸವೆಂದು ಗಣಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಪ್ರಾಸವು ಇಡೀ ಹಾಡಿಗೆ ಅಥವಾ ಕನಿಷ್ಟ ಒಂದು ನುಡಿಗಾದರೂ ಸಮಾನವಾಗಿರಬೇಕು.

ಕೃಷ್ಣ : ಹಾಲ ಮಾರುತ ಹೊಂಟಾಳಿವಳು ಹವಳದ ನಾಮದ ಗೊಲ್ಲರ ಹುಡುಗಿ
ಹಾಲಿನ ಸುಂಕ ಕೊಟ್ಟೋಗಂದರ ಬಾsಲ ಸತ್ತಂಗಳುಹುವಳಿವಳು।

ಗೊಲ್ಲತಿ: ಹಾಲ ಮಾರುತ ನಾ ಹೋದೇನ ಹಾರರಗೇರ್‍ಯಾಗ ಇವನೇ ಬಂದ
ಹಾಲಿನ ಸುಂಕ ಕೊಟ್ಟೋಗಂತ ಇಪರೀತ ಕಾಡುವನಮಮ।

(ಬೀದಿ ಬಯಲಾಟಗಳು,ಪು.೮)

ಆದಿಪ್ರಾಸವೆಂದು ಗಣಿಸುವ ಮೊದಲೆರಡು ಅಕ್ಷರಗಳ ನಂತರ ಅಂತ್ಯಪ್ರಾಸದವರೆಗೆ, ಸಾಲುಗಳ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ನಿಯಮಿತವಾದ ಲಯಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ಪ್ರಾಸಗಳು ಒಳಪ್ರಾಸ ಎನಿಸುತ್ತವೆ. ಇವು ಕೇವಲ ಒಂದು ಸಾಲಿಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟಿದ್ದು, ಮೊದಲರ್ಧ ಮತ್ತು ಕೊನೆಯರ್ಧ ಸಾಲಿನಲ್ಲಿ ಸಮಾನವಾಗಿ, ಸಮಾನ ಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತವೆ.

ಎಲೆ ನಾರಿS ಸುಂದರಿ
ಎಲೆ ನಾರಿS ಸುಂದರಿ
ಎನ್ನ ಗೋಕುಲ ನಗರಕ ಬಂದವರ್‍ಯಾರೆ।
ಹಾಲ ಮಾರೆ ನೀ ಕೈಯ ತೋರೆ
ಹಾಲ ಮಾರೆ ನೀ ಕೈಯ ತೋರೆ
ಮಾಸಿಲ ಕೊಟ್ಟು ಮನಿಗ ಹೋಗೆಲೆ ಚದುರೆ (ಬೀದಿಬಯಲಾಟಗಳು,ಪು.೭)

ಈ ಉದಾಹರಣೆಯಲ್ಲಿ ಆದಿಪ್ರಾಸದಲ್ಲಿ ಮೊದಲಕ್ಷರ ಮತ್ತು ದ್ವಿತೀಯಾಕ್ಷರ ಎರಡನ್ನೂ ಆದಿಪ್ರಾಸವಾಗಿ ಬಳಸಿದ್ದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಅಂತ್ಯಪ್ರಾಸವಾಗಿ 'ರ' ಕಾರ ಬಂದಿದೆ. ಮತ್ತೆ 'ರ' ಕಾರವನ್ನು ಒಳಪ್ರಾಸವಾಗಿ ಬಳಸಿರುವುದನ್ನೂ ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಇದು ಜನಪದ ಕವಿಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಸಿನ ಬಗ್ಗೆ ಇರುವ ಸಾಮಾನ್ಯ ಕಲ್ಪನೆ. ಇಲ್ಲಿ ಕೊಡಬಹುದಾದ ಉದಾಹರಣೆಗಳು ಶಿಷ್ಟರ ಅನೇಕ ರೀತಿಯ ಇತರ ಪ್ರಾಸಗಳಿಗೆ ಉದಾಹರಣೆಗಳಾಗಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಪ್ರಾಸವಿಲ್ಲದ ಹಾಡು ತಾಸು ಹಾಡಿದರೇನು
ಸಾಸುವೆ ಎಣ್ಣೆ ಹದ ಮಾಡಿ ಕಣ್ಣಿಗೆ
ಹೂಸಿಕೊಂಡಂತೆ ಸರ್ವಜ್ಞ

ಪ್ರಾಸಿಗೆ ಪ್ರಾಸ ಕೂಡಿಸಿ ಸರಸಾ
ಮಾಡುದಕ ಕಲತಿಲ್ಲೊ ಕವಿತಾನಾ। (ಹೇ.ಮ.೭೯)

ಕುಂತ ಸರ್ವಜನರ ವಿಚಾರ
ಮಾಡಲಿ ಪದದ ಪ್ರಾಸಗಳನಾ (ಗಂ.ಜ.ಹಾ.೫೨)

ಇವು ಜನಪದರಲ್ಲಿರುವ ಪ್ರಾಸದ ಬಗೆಗಿನ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಹೇಳಿಕೊಡುವ ಮಾತುಗಳಾಗಿವೆ. ಜನಪದರಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಸಗಳಿಂದಲೇ ಕಾವ್ಯದ ಮೃದುತ್ವ ಮತ್ತು ಕಟುತ್ವ ಗುಣಗಳನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಮೃದುತ್ವವೆಂದರೆ ಗುಣಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ, ಕಿವಿಗೆ ಕೇಳಲು ಇಂಪಾದ, ಉಚಿತ ಪ್ರಾಸಗಳುಳ್ಳ ನುಡಿ. ಕಟುತ್ವವು ದೋಷವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಇವರಲ್ಲಿ ಶಿಷ್ಟರ ಶೃತಿಕಷ್ಟ ಹಾಗೂ ಶೃತಿದುಷ್ಟ ಎರಡೂ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಸಮಾವೇಶವಾಗುತ್ತವೆ. ಕರ್ಕಶವನ್ನುಂಟು ಮಾಡುವ ಪ್ರಾಸವು ಕಿವಿಗೆ ಹಿತವೆನಿಸದೆ, ಶೃತಿಕಷ್ಟವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಕಟುತ್ವದಲ್ಲಿಯೇ ಅಶ್ಲೀಲದ ಪ್ರಶ್ನೆಯೂ ಬಂದು ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಬಹುಶಃ ಇದು ಶೃತಿದುಷ್ಟದ ಲಕ್ಷಣವಾಗಿದೆ. ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಯ ಬಗೆಗಂತೂ ಜನಪದ ಕವಿಗಳು ಬಹಳ ಎಚ್ಚರಿಕೆಯಿಂದ ವರ್ತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಅಶ್ಲೀಲ ಕಾವ್ಯ ನಿರ್ಮಾಣ ಕ್ವಚಿತ್ತಾಗಿ , ಅದು ಕೆಟ್ಟ ಅಭಿರುಚಿಯ ನರಕವಿಗಳಿಂದ ಮಾತ್ರ ನಿರ್ಮಾಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಕವಿಯ ದೋಷಗಳಲ್ಲಿ ಇದೂ ಒಂದು. ಅಶ್ಲೀಲ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯ ಕವಿಯನ್ನು ಅಥವಾ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಬಹುಮಟ್ಟಿನ ಜನಪದರು ಆದರದಿಂದ ಸ್ವೀಕರಿಸಲಾರರು. ಒಳ್ಳೇ ಶೀಲವಂತ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವು ಕವಿಯ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಇನ್ನಷ್ಟು ಬೆಳಗಿಸಬಲ್ಲುದು.

ಅನುಬಂಧ

ಸ್ವರಗತಿಗಳು -ಸೊಲ್ಲುಗಳು

ಶುಭಕಾರ್ಯದ ಹಾಡುಗಳ ಧಾಟಿಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವವು :

೧. ಸೋ
೨. ಸೋಬಾನವ
೩. ಸೋ ನಿಂಗವ್ವ
೪. ಸೋ ಎನ್ನಿ(ರೆ) ಸೋಬಾನವೆನ್ನಿ(ರೆ)
೫. ಸೋ ಎನ್ನಿರಿ ಜನರೆಲ್ಲ
೬. ಸುವಂದಾರ
೭. ಸುಯ್ಯ ಬೀಗತಿ ಸುಯ್ಯ
೮. ನಂದಿಮನಾರಿ ಸೋ
೯. ಸುವ್ವಿ
೧೦. ಸುವ್ವೆ
೧೧. ಸುಯಿ
೧೨. ಸುವಯ್ಯಾ
೧೩. ಸುವ್ವನಾರಿ
೧೪. ಸುವ್ವಿ(ವ್ವ) ಲಾಲೇ(ಲೋ)
೧೫. ಸುವ್ವಿ ಸುವ್ವಿ ಸುವ್ವಾಲೆ
೧೬. ಸುವ್ವಾ ಬಾ ಸುವ್ವಿ ಸುವ್ವಾ ಬಾ
೧೭. ಸುವ್ವಿ ಸುವಮ್ಮಲಾಲಿ ಸುವ್ವಲಾಲಿ। ಜಾಣೆ ಜಾಗರದ್ಹೆಣ್ಣೆ ಸುವ್ವಲಾಲಿ
೧೮. ಶಿವ
೧೯. ಶಿವಶಿವ
೨೦. ಶಿವಲಾಲಿ
೨೧. ಶಿವಬನ್ನಿರೆ
೨೨. ಶಿವೋ
೨೩. ಶಂಭೋ ಶಂಕರನೆ
೨೪. ಶಂಭುವೇs ಶಂಭುಲಿಂಗವೇs
೨೫. ಶರಣ ಕುಸುಮನಾಥ
೨೬. ಕೋಲ
೨೭. ಕೋಲು ಕೋಲ
೨೮. ಕೋಲೆಣ್ಣ ಕೋಲ
೨೯. ಕೋಲೆಣ್ಣ ಕೋಲ್ ಕೋಲ
೩೦. ತಂಗಿ ಕೋಲೆಣ್ಣ ಕೋಲ
೩೧. ಕೋಲು ಕೋಲೆಣ್ಣ ಕೋಲ
೩೨. ಕೋಲ ಕೋಲೆ ಕೋಲೆನ್ನ ಕೋಲೆ
೩೩. ಕೋಲು ಮುತ್ತಿನ ಕೋಲ
೩೪. ಕೋಲು ಕೋಲs ಮುತ್ತಿನ ಕೋಲ

೩೫. ಕೋಲ ಮಲ್ಲಿಗಿ ಕೋಲ
೩೬. ಕೋಲು ಮಲ್ಲಿಗಿ ಕೋಲ ಕೋಲು ಸಂಪಿಗಿ ಕೋಲ
೩೭. ಕೋಲು ಕೋಲನ್ನಿರೆ ಹೂವಿನ ಕೋಲು ಕೋಲನ್ನಿರೆ
೩೮. ಕೋಲು ಕೋಲನ್ನಿರೆ ಹೂವಿನ ಕೋಲು ಮೇಲನ್ನಿರೆ
೩೯. ಕೋಲು ಕೋಲನ್ನ ಕೋಲೆ। ಸುವ್ವನಾರಿ ಕಮಲೆ ಸುರಹೊನ್ನೆ ಕೋಲೆ
೪೦. ರನ್ನದ
೪೧. ರನ್ನದ ಕೋಲು ಕೋಲ
೪೨. ರನ್ನದ ಕೋಲಣ್ಣ ಕೋಲ
೪೩. ಕೋಲು ರನ್ನದ ಕೋಲ
೪೪. ರನ್ನದs ಕೋಲು ಕೋಲ ಏ ಹೂವಿನ ಕೋಲುs ಕೋಲ
೪೫. ಹೂವಿನ
೪೬. ಮಲ್ಲಿಗಿ ನೆನಿ
೪೭. ಮಲ್ಲಿಗಿ ಗುಂಪ
೪೮. ಮಲ್ಲಿಗೆs ಸಣ್ಣ ಮಲ್ಲಿಗೆ
೪೯. ಮಲ್ಲಿಗೆs ದುಂಡು ಮಲ್ಲಿಗೆ
೫೦. ಕುಸುಮಾಲೆ
೫೧. ಏ (ಲೇ) ಗಿಣಿ ಏ(ಲೇ) ಗಿಣಿಯೇ
೫೨. ನಡದರ ಗಿಡ ಮರಿಯುs
೫೩. ತೆಂಗಿನ ಬರುಡೆ
೫೪. ಕೇಳೇ (ಳೇ)
೫೫. ಕೇಳೋ(ಳೋ)
೫೬. ಕೇಳೆನ್ನ ನುಡಿಯ
೫೭. ಕಾನ್ ಕಾನ್ ಕನ್ನಡಿ
೫೮. ಚೆನ್ನಬಸವ ಬಂದಾನ ಬನ್ನಿರೆ
೫೯. ಚೆನ್ನಬಸವ ಬಂದಾನ ನೋಡೀರೆ
೬೦. ಬಾಗಿಲ ತೋಳ ಬಿಟ್ಟೇನ ಕಾಲ
೬೧. ನವಲೆ ದುಂಬಿ
೬೨. ನಮ ಜೀವ ಹೋದವ ಕೈಲಾಸಕ
೬೩. ಹೋಗುವರ ಗೊಡಿಯೇನ ಬುಕಿಟದ ಪುಡಿಯೇನ
೬೪. ಹಲ್ಕಿನ ಹಕ್ಕಿ ನಾರಿ ನಾರಾಯಣ
೬೫. ಗಳಲಂದಾವಲ್ಲೊ ಮುತ್ತಿನಸಾಭರಣವು ಸುಳದಂಬಿನಿಲ್ಲ
೬೬. ಲಿಂಗವೆ
೬೭. ಗುರುವಿಗೆ ನೆನಿಯಮ್ಮ
೬೮. ಮಾಲತಿ ಮಧುಮಾಲತಿ

ತೊಟ್ಟಿಲಲ್ಲಿ ಹಾಕುವಾಗ :

೬೯. ಜೋ
೭೦. ಜೋ ಜೋ
೭೧. ಜೋ ಜೋ ಜೋ ಜೋ

೭೨. ಜೋ ಜೋ ಎಂದು ಜೋಗುಳ ಪಾಡಿ
೭೩. ಜೋ ಜೋ ಎನ್ನ ಗೋಪಿಯ ಕಂದ ಜೋಜೋ
೭೪. ತೊಟ್ಟಿಲ ತೂಗನು ಬನ್ನಿರೆ
೭೫. ತೂಗಿರೆ ನೀವು ತೂಗಿರೆ
೭೬. ಜೋಗುಳ ಹಾಡಲೇನ ಬಾಲ ನಿನ ಮ್ಯಾಲ
೭೭. ತೂಗ ತೂಗೆನ್ನಿರೆ ತೂಗಿರಿ ಮನವೈಚಾರದಲೆ

ಎಣ್ಣೆ ಹಚ್ಚುವಾಗ

೭೮. ಎಣ್ಣೆ ಹಚ್ಚನು ಬನ್ನಿರೆ
೭೯. ಹಚ್ಚೇರೆ ನಯ್ಯಣ್ಣೆ
೮೦. ಹರ ಹರ ನಮ ಶಿವಗ ನಯ್ಯಣ್ಣೆ
೮೧. ಹರಹರ ಶಿವಗ ಸುರಗನ್ನೆ

ಕುಬ್ಬಸ ಮಾಡುವಾಗ

೮೨. ಬಂಕಿ ಕಾಡತಾವ
೮೩. ಎದ್ದಾವೇಳವ್ವಾ ಬ್ಯಾನಿ ತಾಳಲಾರೇನ ಬ್ಯಾನಿ

ಬೀಸುವಾಗ :

೮೪. ಕಲ್ಲ ಜಾಡಿಸಬ್ಯಾಡs ಕಡಿನುಚ್ಚ ಉದರ್ಯಾವs ಮಲ್ಲಿಗಿ ತುರುಬ ಅದರ್ಯಾವ
೮೫. ಸಣ್ಣ ಕೋಗಿಲ ಸಮುದುರ ದಂಡಿಗಿ ಮೈ ಮುರಿದಾಡಿತs ಅದು ಬೆಳಗ ಮಾಡಿತ
೮೬. ಮಲ್ಲಯ್ಯ ನೆನಸಲೇನ ನಾ
೮೭. ಹೋಗತೀನೋಗ್ಗರವ್ವ
೮೮. ದೂರ ಸರೀರೆ ದಾರಿ ಬಿಡರೆ
೮೯. ದಣದು ಬಂದ ಮನಿಗೆ

ಕುಟ್ಟುವಾಗ:

೯೦. ಸುವ್ವs ಸುವ್ವ
೯೧. ಸುವ್ವಕ್ಕ ನಾರಿ
೯೨. ಸುವ್ವಕ್ಕ ಸುಗನಾರಿ ಹಾಕವ್ವ ಯಾರಿ
೯೩. ನಾರಿ ಹಾಕವ್ವ ಯಾರಿ
೯೪. ಕೋಗಿಲ ಕುಂಬಿ ಮ್ಯಾಲ ಕೂಗ

ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಹಾಡುಗಳಿಗೆ:

೯೫. ರಾಮಾ ರಾಮಾ
೯೬. ತಂದಾನಾನಾ
೯೭. ತಂದಾನ ತಾನ
೯೮. ತಾನ ತಂದಾನ
೯೯. ಶಿವ ಎನ್ನ ಮಹಾದೇವ
೧೦೦. ಶಿವಶಿವ ಮಹಾದೇವ
೧೦೧. ಜೋಕುಮಾರ

ಸೀಗಿ -ಗೌರಿ :

೧೦೨. ಹೋಗ ಹೋಗ ಬಿಸಲs ನೀ ಬಾರ ಬೆಳದಿಂಗಳs
೧೦೩. ಮುತ್ತಿನ ಕಂಟಿರಿ ಗೌರಮ್ಮಗ ಮುತ್ತಿನ ಕಂಟಿರಿ ಸೀಗೆಮ್ಮಗ
೧೦೪. ಹಸೂರ ತಾಬುತೆ ಈ ಮನಿ ದಸರಿಗೆ ಸೌಭಾಗ್ಯ

ಮಂಗಳಾರುತಿ :

೧೦೫. ಜಯ ಜಯ ಮಂಗಳ
೧೦೬. ಜಯ ಮಂಗಳಂ ನಿತ್ಯ ಶುಭ ಮಂಗಳಂ
೧೦೭. ಜಯ ಜಯ
೧೦೮. ಓಂ ನಮ ಶಿವ ಎನ್ನಿರೆ
೧೦೯. ಬೆಳಗೂವೆನಾರುತಿಯ
೧೧೦. ಜಯದೇವ ಜಯದೇವ
೧೧೧. ಮಂಗಳಾರುತಿ ತಂದು ಬೆಳಗಿರಿ
೧೧೨. ಶುಭಮಂಗಳ
೧೧೩. ಸ್ವಾಮಿಗಾರುತಿಯ ಬೆಳಗ್ಯಾsರೆ ಸೋ
೧೧೪. ಮಂಗಳಂ

ಲಾವಣಿ, ಕಲ್ಗಿ-ತುರಾ:

೧೧೫. ಜೀ (ಗೀ)
೧೧೬. ಗೀಗೀ (ಜೀ ಜೀ)
೧೧೭. ಗೀಯ ಗೀಯಗ ಹಾಂ ಗೀಯಗ ಹಾಂ ಗೀ

ಮೋಹರಂ :

೧೧೮. ಹಾಂ ಹಾಂ
೧೧೯. ಸೈ
೧೨೦. ಚಲ್
೧೨೧. ಬೋಲ್

ಹೋಳಿ :

೧೨೨. ದಿಮ್‌ಸಾಲ್
೧೨೩. ದುಮ್ಮಸಾಲಿಗ್ಯೋ
೧೨೪. ದುಮ್ಮ ಸಾಲಿಗಿ ಲೌಡಿ ದುಮ್ಮ ಹೋ ಹೋ ಹೋs
೧೨೫. ದುಮ್‌ದುಮ್ಯೋ
೧೨೬. ದುಂದುಮಿs
೧೨೭. ದುಂದುಮಿs ದುಂದುಮಿs

ದೋಣಿ ಹಾಡು :

೧೨೮. ಹೊಯ್‌s ಹೊಯ್ ರಾಮಾ ರಾಮಾ ಹೊಯ್‌s
೧೨೯. ಜಯ ರಾಮನೋ ಜಯ ರಾಮಾನೋ
೧೩೦. ಹೂಂತತ್ತಯ್ಯ

★ ಈ ಸ್ವರಗತಿಗಳನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸುವಲ್ಲಿ ನೆರವಾದ ಶ್ರೀಮತಿ ಸುಮಿತ್ರಾದೇವಿ ಅಂಗಡಿ, ಶ್ರೀಮತಿ ರಂಗಮ್ಮ ರಾವೂರ ಎಂ.ಎ., ಶ್ರೀಮತಿ ಮಹಾನಂದಾ ಹಿರೇಮಠ ಎಂ.ಎ., ಶ್ರೀಮತಿ ಅಣ್ಣಮ್ಮ ಕುಂಬಾರ ಎಂ.ಎ. ಅವರಿಗೆಲ್ಲ ನಾನು ಕೃತಜ್ಞ.

೨

ಜನಪದ ಮಹಾಕಾವ್ಯ: ರಾಚನಿಕ ಮತ್ತು ಸಂವಹನ ಸ್ವರೂಪ

೧

ಜನಪದ ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳ ರಚನೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಅವುಗಳ ಶರೀರದ ಒಂದು ಸ್ಥೂಲವಾದ ರಚನಾಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಹೇಳಲು ನನಗಿಲ್ಲಿ ಸಾಧ್ಯವಾಗಿದೆ. ಕನ್ನಡ ಜನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಈಗ ಪ್ರಕಟವಾಗಿರುವ ಕೆಲ ಬೃಹತ್ ಆಕಾರದ ಕಾವ್ಯಗಳು ದೊರೆಯುತ್ತವೆ. ಡಾ।ಪಿ.ಕೆ.ರಾಜಶೇಖರ ಸಂಪಾದಿಸಿದ 'ಮಲೆಯ ಮಾದೇಶ್ವರ'(೧೯೭೩), 'ಜನಪದ ಬಸವ ಪುರಾಣ'(೧೯೮೧), 'ಪಿರಿಯಾಪಟ್ಟಣದ ಕಾಳಗ' (೧೯೯೦), ಡಾ।ಜೀ.ಶಂ.ಪ. ಅವರು ಸಂಪಾದಿಸಿದ 'ಶ್ರೀ ಮಂಟೇಸ್ವಾಮಿ ಕಾವ್ಯ'(೧೯೭೬) ಇವು ದಕ್ಷಿಣ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ದೊರೆತ ದೊಡ್ಡ ಪ್ರಮಾಣದ ಕಾವ್ಯಗಳು. ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದಿಂದ 'ಜುಂಜಪ್ಪ' (೧೯೯೭,ಸಂ. ಚೆಲುವರಾಜು), 'ಮಲೆಮಾದೇಶ್ವರ' (೧೯೯೭,ಸಂ. ಡಾ।ಕೆ.ಕೇಶವನ್ ಪ್ರಸಾದ), 'ಮಂಟೇಸ್ವಾಮಿ' (೧೯೯೭,ಸಂ. ಹಿ.ಚಿ. ಬೋರಲಿಂಗಯ್ಯ) ಪ್ರಕಟಗೊಂಡಿವೆ. ಉತ್ತರಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಡಾ। ಎಂ.ಬಿ. ನೇಗಿನಹಾಳ ಅವರು ಸಂಪಾದಿಸಿದ 'ಮೈಲಾರಲಿಂಗನ ಪದಗಳು' (ಭಾಗ-೧,೨), ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದಿಂದ 'ಕುಮಾರರಾಮ ಮತ್ತು ಕೃಷ್ಣಗೊಲ್ಲರ ಮಹಾಕಾವ್ಯ' (೧೯೯೭,ಸಂ. ಕೆ. ಎಂ. ಮೈತ್ರಿ), 'ಮೈಲಾರಲಿಂಗನ ಕಾವ್ಯ' (೧೯೯೯, ಸಂ.ಡಾ। ಮಂಜುನಾಥ ಬೇವಿನಕಟ್ಟಿ), ಕನ್ನಡ ಪುಸ್ತಕ ಪ್ರಾಧಿಕಾರದಿಂದ 'ಜನಪದ ಹಾಲುಮತ ಮಹಾಕಾವ್ಯ' (೨೦೦೦,ಸಂ.ವೀರಣ್ಣ ದಂಡೆ) ಎಂಬ ಕೃತಿಗಳು ಪ್ರಕಟವಾಗಿದ್ದು, ಎಲ್ಲಮ್ಮ ಪರಶುರಾಮರಿಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟ ಕಾವ್ಯ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ ಪ್ರಕಟಿಸಿದರೆ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಿಂದ ಸುಮಾರು ಮೂರು ದೊಡ್ಡ ಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ಕೊಡಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಈಗ ನಮ್ಮ ಮುಂದಿರುವ ಮೊದಲ ಪ್ರಶ್ನೆ ಎಂದರೆ ಈ ಮೇಲೆ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದವುಗಳಲ್ಲಿ ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳು ಯಾವುವು? ಎಂಬುದು. ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಇವೆಲ್ಲ ಪುರಾಣ

ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳು. ಮಹಾಕಾವ್ಯದ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಏರಬಲ್ಲವು ಯಾವುವು? ಅವುಗಳ ಸ್ವರೂಪ ವೇನು? ಗೊತ್ತುಗುರಿಗಳೇನು? ಈ ಮುಂತಾದ ಸಂಗತಿಗಳ ಕುರಿತು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಚರ್ಚೆ ನಡೆಯ ಬೇಕಾಗಿದೆ. ಸಧ್ಯದ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಈ ಮೇಲೆ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ ಎಲ್ಲ ಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಲಾಗಿದೆ.

೨

ಜನಪದ ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳ ರಾಚನಿಕ ಮತ್ತು ಸಂವಹನ ಸ್ವರೂಪಗಳು ಅವು ಪ್ರಯೋಗಗೊಳ್ಳುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿವೆ:

೧. ಮೌಖಿಕಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದುಮಹಾಕಾವ್ಯವು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಒಬ್ಬನಿಂದಲೇ ರಚಿತವಾಗಿರಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಒಂದು ಕಾವ್ಯದ ಒಂದೊಂದೇ ಭಾಗಗಳು ಸುದೀರ್ಘವೆನ್ನ ಬಹುದಾದ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಗೊಂಡು, ಮತ್ತೆ ನಿರಂತರವಾಗಿ ಪುನರ್‌ಸೃಷ್ಟಿಗೊಳ್ಳುತ್ತ ಜೀವಂತವಾಗಿರುವ ಕಾವ್ಯಗಳಿವು. ಹೀಗಾಗಿ ಅವುಗಳ ರಚನೆಯ ಆಂತರ್ಯದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸುಸಂಗತತೆಯ ಕೊರತೆ ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಇದು ಒಟ್ಟಾರೆಯಾಗಿ ಜನಪದದ ಎಲ್ಲ ಬೃಹತ್ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಅಂಶ.

೨. ಇವು ಹಾಡುವ ಕಾವ್ಯಗಳಾದುದರಿಂದ ಶ್ರೋತೃಗಳು ಎದುರಿಗೆ ಇರಲೇಬೇಕು. ಹಗಲು ಉದ್ಯೋಗ, ರಾತ್ರಿ ಮಾತ್ರ ಹಾಡು ಕೇಳಲು ಜನಪದರಿಗೆ ಸಾಧ್ಯ. ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಜಾತ್ರೆ, ಉತ್ಸವಗಳಂತಹ ಸಂದರ್ಭಗಳಾದರೆ ನಿರಂತರವಾಗಿ ಒಂದೆರಡು ಹಗಲೂ ರಾತ್ರಿಯೂ ಹಾಡು ಕೇಳಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಬಹುದು.

೩. ಕಾವ್ಯದ ದೀರ್ಘತೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ, ನಿರಂತರವಾಗಿ ಒಂದು ಕಾವ್ಯವು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಒಂದು ಕಡೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಗೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಲಾರದೆಂದೇ ಹೇಳಬೇಕು. ಇಲ್ಲಿ ಸಮಯ, ಹಾಡುಗಾರರ ಮಾನವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ, ಕೇಳುಗರ ಸಹನೆ, ಶ್ರದ್ಧೆಗಳು ಲೆಕ್ಕಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತವೆ.

೪. ಜನಪದ ಮಹಾಕಾವ್ಯದ ನಾಯಕರು ಒಂದೊಂದು ಧರ್ಮ, ಒಂದೊಂದು ಪ್ರದೇಶಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟವರಾಗಿರುತ್ತಾರೆ. ಆ ಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ ಅವರ ವಾಸಸ್ಥಳದ ಗುರುತು – ಗುಡ್ಡ-ಗವಿ, ಗುಡಿ-ಗುಂಡಾರಗಳಿದ್ದು ಜಾತ್ರೆ-ಉತ್ಸವಗಳು ನೆರವೇರುತ್ತಿರುತ್ತವೆ. ಮೈಸೂರು, ಮಂಡ್ಯ, ಬೆಂಗಳೂರು ಕಡೆಯಲ್ಲಿ ಮಲೆಯ ಮಾದೇಶ್ವರ, ಮಂಟೇಸ್ವಾಮಿ; ಬೆಳಗಾಂ, ಬಳ್ಳಾರಿ ಮತ್ತು ಕಲಬುರ್ಗಿ ಜಿಲ್ಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಮೈಲಾರಲಿಂಗ; ಧಾರವಾಡ, ಬೆಳಗಾಂ ಮತ್ತು ಬಿಜಾಪುರಗಳಲ್ಲಿ ಎಲುಕೊಳ್ಳದ ಎಲ್ಲಮ್ಮ ಹೀಗೆ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಚೌಕಟ್ಟೊಂದು ಕಥಾನಾಯಕರ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಆಯಾ ನಾಯಕರ ಕಥೆ ಅಷ್ಟೇ ಪ್ರದೇಶಕ್ಕೆ ಸೀಮಿತಗೊಂಡು ಪ್ರಸಾರವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಜೊತೆಗೆ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಭಾಷೆಯ ಹೊದಿಕೆಯೊಂದು ಇದ್ದೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಆ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಆ ದೇವರ ಭಕ್ತಗಣವಿದ್ದು ಹಾಡುಗರು ಮತ್ತು ಕೇಳುಗರು ಆ ಕಥಾನಾಯಕನಲ್ಲಿ ಶ್ರದ್ಧೆ ಉಳ್ಳವರಾಗಿರುತ್ತಾರೆ.

೫. ಮಹಾಕಾವ್ಯದ ಹಾಡುಗಾರರನ್ನು ಒಂದು ಪ್ರಾಂತದಿಂದ ಸ್ಥಳಾಂತರಿಸಿ ಬೇರೊಂದು ಪ್ರಾಂತದಲ್ಲಿ ಹಾಡಲು ಹಚ್ಚಿದರೆ ಅದರ ರಚನಾ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಸಂವಹನ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು

ಮೀರಿ ಅದು ಹೊರಬಂದಂತಾಗುತ್ತದೆ; ಶ್ರೋತೃಗಳಿಗೆ ಆ ಕಥೆ ತಿಳಿಯದು, ಅದರ ಬಗ್ಗೆ ಅವರ ಶ್ರದ್ಧೆ ಇರಲಾರದು, ಮೇಲಾಗಿ ಭಾಷಾ ತೊಡಕೂ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು. ಹೀಗಾಗಿ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಬದಲಾವಣೆ ಜನಪದ ಮಹಾಕಾವ್ಯದ ರಾಚನಿಕ ಚೌಕಟ್ಟು ಮತ್ತು ಸಂವಹನ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳ ಮೇಲೆ ವಿಪರೀತ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಈ ಎರಡೂ ಸಂಗತಿಗಳು ಗೊತ್ತಾದ ಪ್ರದೇಶವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿರುತ್ತವೆ.

ಹೀಗೆ ಹಾಡುಗಾರರು ಎಷ್ಟು ವೇಳೆ ನಿರಂತರವಾಗಿ ಹಾಡಬಹುದು? ಕೇಳುಗರು ಎಷ್ಟು ಸಮಯ ನಿರಂತರವಾಗಿ ಆಲಿಸಬಹುದು? ಸಂದರ್ಭ ಮತ್ತು ಸ್ಥಳ ಯಾವುದು? ಹೀಗೆ ಹಾಡುಗಾರ, ಶ್ರೋತೃ, ಸಮಯ, ಸಂದರ್ಭ ಮತ್ತು ಸ್ಥಳ ಈ ಐದು ಅಂಶಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿಯೇ ಕಾವ್ಯದ ಭಾಗಗಳ ರಚನೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಂವಹನ ಸ್ವರೂಪಗಳು ನಿರ್ಧಾರಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ.

ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಕಥಾನಕಗಳ ಸೃಷ್ಟಿ:

'ಒಂದು ಬೈಠಕ್', ಎಂದರೆ ನಾಲ್ಕರಿಂದ ಆರು ತಾಸು ಅರ್ಥಾತ್ ಒಂದು ಹಗಲು ಅಥವಾ ಒಂದು ರಾತ್ರಿ-ಹಾಡಬಹುದಾದ ದೀರ್ಘತೆಯಲ್ಲಿ ಮಹಾಕಾವ್ಯದ ಒಂದೊಂದು ಸಂಧಿ ಅಥವಾ ಭಾಗಗಳು ರಚನೆಗೊಂಡಂತೆ ತೋರುತ್ತವೆ. ಈ ನಡುವಿನ ವಿಶ್ರಾಂತಿಯ ನಂತರ ಪುನಃ ಅದೇ ಶ್ರೋತೃಗಳು (ಅಂದರೆ ಮೊದಲಿದ್ದ ಎಲ್ಲರೂ) ಅಲ್ಲಿರಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ಹೊಸದಾಗಿ ಹಾಜರಾದ ಶ್ರೋತೃಗಳಿಗೂ ಹಾಡು ಸ್ಪಂದಿಸಬೇಕೆಂದರೆ ಕಾವ್ಯ ಬಿತ್ತರಿಸುವ ಘಟನೆ ಮತ್ತು ಅದರ ರಚನೆ ಪರಿಪೂರ್ಣವಾಗಿರ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಮಹಾಕಾವ್ಯದ ಕಥಾನಕಗಳು (ಸಂಧಿಗಳು) ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಅಸ್ತಿತ್ವ ಪಡೆದು ತಮ್ಮಷ್ಟಕ್ಕೆ ತಾವು ಪರಿಪೂರ್ಣ ವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ : 'ಜನಪದ ಹಾಲುಮತ ಮಹಾಕಾವ್ಯ'ದಲ್ಲಿ - ಆದಿಗೊಂಡನ ಚರಿತ್ರೆ, ಮಾಳಿಂಗರಾಯನ ಚರಿತ್ರೆ, ಬೀರೇಶ್ವರ ಚರಿತ್ರೆ ಮುಂತಾದವುಗಳು. ಹೀಗೆಯೇ ಮಲೆಯ ಮಾದೇಶ್ವರ ಕಾವ್ಯದ ಅಧ್ಯಾಯಗಳನ್ನು 'ಶ್ರೀ ಮಂಟೇಸ್ವಾಮಿ ಕಾವ್ಯ'ದ ಧರೆಗೆ ದೊಡ್ಡವರ ವಚನ, ಸಿದ್ದಪ್ಪಾಜಿ ವಚನ, ರಾಚಪ್ಪಾಜಿ ವಚನ, ಸಿದ್ದಯ್ಯಸ್ವಾಮಿ ವಚನ ಹೀಗೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಕಥಾಭಾಗಗಳೇ ಇದ್ದು, ಇವುಗಳ ರಚನೆಯೂ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿಯೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲೆಲ್ಲ ಪ್ರಾರಂಭದ ಸ್ತುತಿ, ನಂತರ ಕಾವ್ಯವಸ್ತುವಿನ ಬೆಳವಣಿಗೆ, ಕೊನೆಗೆ ಮುಕ್ತಾಯದ ಗುರುತುಗಳನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಅಸ್ತಿತ್ವ ಹೊಂದಿದ ಈ ಕಥಾನಕಗಳ ಒಳಗಡೆ ಮತ್ತೆ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ನಿಲುಗಡೆಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಅಂದರೆ ಒಂದು ದಮ್ಮು ಹಾಡಿದ ನಂತರ ವಿರಾಮಕ್ಕಾಗಿ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ 'ಜನಪದ ಹಾಲುಮತ ಮಹಾಕಾವ್ಯ'ದ ಕಥಾನಕಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಲಿಗೆ: ''ಸ್ವಾಮಿ ನಮ್ಮಯ ದೇವರು ಬಂದಾವ ಬನ್ನೀರೆ'' ಎಂದಿದ್ದರೆ ಮಧ್ಯದ ಮತ್ತು ಕೊನೆಯ ನಿಲುಗಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ಬರುತ್ತದೆ.

ಇಲ್ಲಿಗೆ ಹರಹರ ಇಲ್ಲಿಗೆ ಶಿವಶಿವ
ಇಲ್ಲಿಗೆ ಇದೊಂದು ಸಂದೇಲೊ
ಸಂದಿನ ಪದಗಳು ವಂದಿಸಿ ಹೇಳುವೆ
ತಂದಿ ಮಾಳಿಂಗರಾಯನೋ
ದೇವರು ಬಂದಾವ ಬನ್ನಿರೇ

ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಕಥಾನಕಗಳ ಮಾದರಿ ಪುರಾತನವಾದುದು :

ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ವತಂತ್ರ ಅಸ್ತಿತ್ವ ಹೊಂದಿದ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಕಥಾನಕ ಮಾದರಿಗಳ ಕಲ್ಪನೆ ಪುರಾತನವಾದುದು. ಇಂತಹ ಪುರಾತನ ಕಥಾನಕಗಳೇ ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳಂತಹ ದೀರ್ಘಕಾವ್ಯಗಳು ಹುಟ್ಟುವುದಕ್ಕಿಂತ ಮುಂಚೆ ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿದ್ದು ಅವುಗಳ ಸ್ವರೂಪವನ್ನವಲಂಬಿಸಿಯೇ ದೀರ್ಘ ಕಾವ್ಯಗಳು ರಚನೆಗೊಂಡವು. "ವಿಂಟರ್‌ನಿಟ್ಸ್ ಅವರು ಹಳೆಯ ಲಾವಣಿಗಳು (Ancient ballads) ಮಹಾಕಾವ್ಯದ ಮೂಲವಿರಬಹುದು ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಈ ವಾದಕ್ಕೆ ಬಹುಜನ ವಿದ್ವಾಂಸರ ಬೆಂಬಲವಿದೆ." (ಜಿ. ಎಸ್. ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ, ಮಹಾಕಾವ್ಯ ಸ್ವರೂಪ, ಪು. ೩೨) ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ನಮಗೆ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ.

ಜನಪದ ದೀರ್ಘವಾದ ಕಾವ್ಯಗಳ ರಚನೆಗೆ ಒಂದು ಸಿದ್ಧ ಆಕಾರವನ್ನು ಒದಗಿಸಿಕೊಟ್ಟವುಗಳು ಇಂತಹ ಕಥಾನಕಗಳೇ. ನಾವು ಪುಣ್ಯಕಥನಗಳೆಂದು ಕರೆಯಬಹುದಾದ, ಈಗ ಹೆಣ್ಣುಮಕ್ಕಳ ಮೌಖಿಕ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಉಳಿದುಬಂದ, ತೀರ ಪುರಾತನ ಆಶಯಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಕಥಾನಕಗಳ ಮಾದರಿಗಳಿವು. ಗುಣದಮ್ಮನ ಕಥೆ, ಚೆನ್ನಮ್ಮನ ದಂಡಿ, ಈಸೂರಾಯನ ಪದ ಮುಂತಾದವು ಅಂತಹ ರಚನೆಯ ಮಾದರಿಗೆ ಉದಾಹರಣೆಗಳಾಗಿವೆ. ಒಂದು ಪುರಾಣಕಾವ್ಯ ಅಥವಾ ಮಹಾಕಾವ್ಯ ಹೊಂದುವ ಎಲ್ಲ ಆಶಯಗಳನ್ನು ಈ ಕಥಾನಕಗಳ ಶರೀರದ ರಚನೆಯ ಒಳಗಡೆ ಕಾಣಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಅಂತಹ ಕಥಾನಕಗಳ ಪ್ರಾರಂಭ ಮತ್ತು ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ರುವ ಮತ್ತು ಇಡೀ ಕಾವ್ಯದ ಸದ್ಭಾವನೆಯನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವ ಕೆಲಸಾಲುಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ನೋಡಬಹುದಾಗಿದೆ :

ಪ್ರಾರಂಭ : **ಹಾಡ ಹಾಡಂದರ ಹಾಡಲದಿದ್ದರ ಪಾಪ**
ಹಾಡ ಕೇಳವರ ಪರಚಿತ್ತ ಸುಯ್ ।
ಹಾಡ ಕೇಳವರ ಪರಚಿತ್ತ ಪರಧ್ಯಾನ
ಬಾಲ ಆಳತಾನಂತ ಮನಿಗ್ಹೋದ ಸುಯ್ ।
ಬಾಲ ಆಳತಾನಂತ ಮನಿಗ್ಹೋದ ಅವ್ವಗ
ಬಾವುಲಿ ಜಲಮಕ ಎಳಿರಂದ ಸುಯ್ । **(ಆ.ಜ.ಕ.ಗೀ.೫೧)**

ಇಂತಹ ಕಥಾನಕಗಳಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಸಂಧಿಗಳಿದ್ದು ಪ್ರತಿಸಂಧಿಗೆ ವಿರಾಮಕ್ಕೆಂದು ಎಲೆ ಅಡಿಕೆ ಕೊಡುವ, ವಿಭೂತಿ ಧರಿಸುವ ಕೆಲಸ ನಡೆಯುವುದು. ಹೀಗೆ ಒಂದು ದಮ್ಮು ಆರಿದ ನಂತರ ಪುನ: ಇನ್ನೊಂದು ದಮ್ಮು ಹಾಡು ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವುದು.

ಸಂದೀಗಿ ವಿಭೂತಿ ತಂದುಕೊಟ್ಟವ್ವಗ
ರೂಢೀಗೀಶ್ವರನ ದಯವಿರಲಿ । ರನ್ನಗ
ರೂಢೀಗೀಶ್ವರನ ದಯವಿರಲಿ ನಾಗವ್ವಗ
ಮುಂದೆ ಪುಣ್ಯದ ಫಲಗೋಳ । (ಆ.ಜ.ಕ.ಗೀ.೫೦)

ಸಂದ್ಯಾಗಿನ ಎಲಿಯ ಮಂದ್ಯಾಗ ತಂದಾಳ
ಎಲಿಯ ಕೊಟ್ಟವ್ವಗ ಭಲೆ ಪುಣ್ಯ । ಕಸೂರ್ತಿಬಾಯಿ
ನಿನ್ನ ಪುತ್ರನ ಸಂತಾನ ಜಯ ಜಯ । ಸುಯ್। (ಆ.ಜ.ಕ.ಗೀ.೭೭)

ಹಾಡಿನ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಹಾಡಿಸಿದವರಿಗೆ, ಹಾಡಿದವರಿಗೆ, ದನಿಗೂಡಿಸಿದವರಿಗೆ, ಹಾಡು ಕೇಳಿದವರಿಗೆ, ಹಾಡು ಕಲಿಸಿದವರಿಗೆ ಶುಭಹಾರೈಸುವ, ಹಾಡನ್ನು ನಿರ್ಲಕ್ಷಿಸಿದವರಿಗೆ ಕೇಡುಂಟೆಂದು ಹೇಳುವ ಮಾತುಗಳು ಸುಮಾರಾಗಿ ದೊರೆಯುತ್ತವೆ :

ಹಾಡಿದವರಿಗೆ : ಹಾಡಿದವ್ವಗ ಸೀರಿ ಸೋ ಅಂದವ್ವಗ ಕುಬುಸ
ಕೇಳಬಂದವರಿಗೆ ಬಿಳಿ ಎಲಿಯೇ । (ಜೀ.ಜೋ.ಗ.ಗ.೬೮)

ಹಾಡಿಸಿದವರಿಗೆ : ಎಂದಿಗೆ ಈ ನುಡಿಯ ಸಂದುಕದೊಳಗಿತ್ತ
ಇಂದ್ಯಾವ ಜ್ಯಾಣ ತಗುದ್ಯಾಳ । ಸುವ್ವಿ।
ಇಂದ್ಯಾವ ಜ್ಯಾಣ ತಗುದ್ಯಾಳ । ಬಸಮ್ಮನ
ಕಂದನ ಸಂತಾನ ಘನವಾಗೆ । ಸುವ್ವಿ। (ಜೀ.ಜೋ.ಗ.ಗ.೧೫೪)

ದನಿಗೂಡಿಸಿದವರಿಗೆ : ಹಾಡಿದವ್ವನಕ್ಕಿನ್ನ ಕೇಳಿದವ್ವನಕ್ಕಿನ
ಸೋಬಾನದವ್ವ ದಣದವ್ವ। ರನ್ನದ
ಸೋಬಾನದವ್ವ ದಣದವ್ವ। ಸಿದ್ದವ್ವಗ
ಮುತ್ತೈದಿತನವ ಘನವಿರಲಿ । (ಆ.ಜ.ಕ.ಗೀ. ೫೦)

ಶ್ರೋತೃಗಳಿಗೆ : ಹಾಡಿದವ್ವನಕಿನ್ನ ಕೇಳಿದವ್ವನಕಿನ್ನ
ಸುಮ್ಮನ ಕುಂತವ್ವಗ ಭಲಿಪುಣ್ಯ । ಸುಯ್
ಸುಮ್ಮನ ಕುಂತವ್ವಗ ಭಲಿಪುಣ್ಯ । ಶರಣಮ್ಮ
ನಿನ ಪುತ್ರನ ಸಂತಾನ ಜಯಜಯ । ಸುಯ್ (ಜೀ.ಜೋ.ಗ.ಗ. ೧೬)

ಹಾಡು ಕಲಿಸಿದವರಿಗೆ : ಹಾಲ ಕಾಸುದ ಬಿಟ್ಟು ಕೂಸು ತೂಗದು ಬಿಟ್ಟು
ವ್ಯಾಳೇಕ ನುಡಿಯ ಕಲಿಸುವಳ । ಸುವ್ವಿ
ವ್ಯಾಳೇಕ ನುಡಿಯ ಕಲಿಸುವಳ । ನಿಂಬೆವ್ವನ
ಬಾಲರ ಸಂತಾನ ಘನವಾಗೆ । ಸುವ್ವಿ (ಜೀ.ಜೋ.ಗ.ಗ. ೧೫೫)

ಹಾಡು ಕೇಳದವರಿಗೆ : ಎಂದೀಗೆ ಈ ಹಾಡ ಸಂದ ಬಲ್ಲೇನೆಂದು
ಅಂಗಳಕ ಬಂದು ತಿರುಗಿದವ್ವ। ನಿನಗ
ಬೆಂದ ದೇಗುಲದ ಕದವಾಗೆ । (ಜೀ.ಜೋ.ಗ.ಗ. ೭೩)

ಈ ಬಗೆಯ ರಚನೆ ಮತ್ತು ಉದ್ದೇಶಗಳು ಜನಪದ ಪುಣ್ಯಕಥಾನಕಗಳ ಸಾಮಾನ್ಯ ರಾಚನಿಕ ವಿನ್ಯಾಸ ಮತ್ತು ಉದ್ದೇಶವೆಂದು ಹೇಳಬಹುದಾಗಿದೆ. ಜೊತೆಗೆ ಜನಪದ ಮಹಾಕಾವ್ಯದ ಒಂದು ಬಿಡಿ ಕಥಾನಕದ ಅಂದರೆ ಒಂದು ಸಂಧಿಯ ರಚನಾ ವಿನ್ಯಾಸವೂ ಈ ಬಗೆಯದೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ.

ಕಥಾನಕಗಳ ಗುಚ್ಛವೇ ಮಹಾಕಾವ್ಯ :

ಬಿಡಿಬಿಡಿಯಾಗಿ ನಿರ್ಮಾಣಗೊಂಡ ಮತ್ತು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿಯೇ ಪ್ರಸಾರ ಹೊಂದಿದ ಕಥಾನಕಗಳೆಲ್ಲವೂ ಒಂದೇ ಕಾವ್ಯದ ಭಾಗಗಳು ಎಂದು ಗ್ರಹಿಸಲು ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸಾಮಾನ್ಯ ಪಾತ್ರ ಅಥವಾ ಸಾಮಾನ್ಯ ಸಂಗತಿ ಕಾಣಿಸುವುದು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ: ಮೈಲಾರಲಿಂಗನ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ – ಗಂಗಿಮಾಳಮ್ಮನ ಲಗ್ನ , ಕೋಮಾಲಿ,ರಡ್ಡೇರ ನೀಲವ್ವ ಈ ಮುಂತಾದ ಕಥನಕಾವ್ಯಗಳು ಇವತ್ತಿಗೂ ಬಿಡಿಬಿಡಿಯಾದ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತದಲ್ಲಿದ್ದು , ಅವೆಲ್ಲವುಗಳಲ್ಲಿ ಮೈಲಾರಲಿಂಗನ ಪಾತ್ರ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಕಂಡುಬಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಬಿಡಿ ಕಥಾನಕಗಳನ್ನು ಒಂದೆಡೆ ಸಂಪಾದಿಸಿ ಮುದ್ರಿಸಿದರೆ, ಅದೊಂದು ಮಹಾಕಾವ್ಯದ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ಇಂತಹ ಪ್ರಯತ್ನ ಡಾ.ಪಿ.ಕೆ.ರಾಜಶೇಖರ ಅವರ 'ಬಸವ ಪುರಾಣ' ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಆದಿಬಸವೇಶ್ವರ,ಕಲ್ಯಾಣದ ಬಸವಣ್ಣ,ಉಳ್ವಿಯ ಶರಣರು, ಘನಶರಣ ಹರಳಯ್ಯ, ತುರುಕರ ಪೀರಣ್ಣ, ನುಲುಗೆ ಚನ್ನಯ್ಯ, ಸತ್ಯ ಶರಣೆ ಶಿವನಾಗಮ್ಮ, ಮಡಿವಾಳ ಮಾಚಪ್ಪ, ಗಟ್ಟಿವಾಳಯ್ಯ, ಚನ್ನಬಸವಣ್ಣ ಹೀಗೆ ಹತ್ತು ಬಿಡಿ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಅವರು ಇಲ್ಲಿ ಹೊಂದಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಹತ್ತೂ ಶರಣರ ಚರಿತ್ರೆಗಳಲ್ಲಿ ಬಸವಣ್ಣನವರ ಪಾತ್ರ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದುದರಿಂದ ಅವೆಲ್ಲವನ್ನು ಸೇರಿಸಿ, 'ಬಸವ ಪುರಾಣ' ಎಂದು ಹೆಸರಿಟ್ಟು ಪ್ರಕಟಿಸಲಾಗಿದೆ, ಮಹಾಕಾವ್ಯವೆಂದು ಕರೆಯಲಾಗಿದೆ. ಫಿನ್ಲೆಂಡಿನ ಕಲೆವಾಲಾ ಜನಪದ ಕಾವ್ಯ ಕೂಡ ಹೀಗೆ ಬಿಡಿ ಕಥಾನಕಗಳ ಸಂಗ್ರಹದಿಂದ ರೂಪು ಪಡೆದ ಒಂದು ಮಹಾಕಾವ್ಯವಾಗಿದೆ. ಇದನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಜಗತ್ತಿನ ಜನಪದ ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳ ರಚನೆಯ ಒಂದು ಸಾಮಾನ್ಯ ರೀತಿಯೇ ಹೀಗಿದೆಯೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ.

ಕಥಾನಕಗಳ ಜೋಡಣೆಯಲ್ಲಿ ನಿಶ್ಚಿತತೆ ಇಲ್ಲ:

ಸ್ವತಂತ್ರ ಅಸ್ತಿತ್ವ ಹೊಂದಿದ ಕಥೆಯ ಭಾಗಗಳು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಕಥಾನಕಗಳಂತೆ ಸೃಷ್ಟಿಗೊಳ್ಳುವುದರಿಂದ ಒಂದು ಸಮಗ್ರ ಕಥೆ ಗೊತ್ತಿರದ ಕಾವ್ಯಗಳ ಕಥಾನಕಗಳನ್ನು ಒಂದು ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಜೋಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಲ್ಲಿ ಗೊಂದಲ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ನಾನು ಗಮನಿಸಿದ ಯಾವುದೇ ಕಥಾನಕದಲ್ಲಿ – ಹಿಂದೆ ಹೀಗಾಯಿತು, ಈಗ ಇಂತಹ ಘಟನೆಯಿಂದ ಈ ಭಾಗ ಮುಂದುವರೆಯುತ್ತದೆ ಎಂಬ, ಇಲ್ಲಿಗೆ ಇದು ಮುಗಿದು, ಮುಂದೆ ಇಂತಹ ಘಟನೆ ಹೇಳಲಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬ ವಿವರಗಳು ಕಾವ್ಯದ ಯಾವ ಭಾಗದಲ್ಲೂ ಕಾಣಲಿಲ್ಲ.

ಬಿಡಿ ಬಿಡಿಯಾಗಿ ದೊರಕುವ ಕಥಾನಕಗಳನ್ನು ಕೂಡಿಸಿ ಸಂಪಾದಿಸುವಾಗ ನಮಗೆ ಕಥೆ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ, ನಾವು ಯಾವ ಘಟನೆಯಿಂದಾದರೂ ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಬಹುದು. ಮೈಲಾರಲಿಂಗನ ಕಾವ್ಯದ ಕಥಾನಕಗಳಾದ ಗಂಗಿ ಮಾಳಮ್ಮನ ಲಗ್ನ, ಕೋಮಾಲಿ ಪದ, ರಡ್ಡೇರ ನೀಲವ್ವ ಇವರುಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಹಿಂಚು ಮುಂಚೆ ಮಾಡಿ ಹಾಡಿದಾಗ, ಪ್ರಕಟಿಸಿದಾಗ ಯಾವುದೇ ಅಭಾಸವುಂಟಾದಂತೆ ಅನ್ನಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಡಾ। ಪಿ.ಕೆ. ರಾಜಶೇಖರ ಸಂಪಾದಿಸಿದ 'ಬಸವ ಪುರಾಣ'ದ ಕಥೆಗಳಂತೂ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಕಥಾನಕಗಳಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಅಂಥಲ್ಲಿ ಮತ್ತು 'ಕಲೆವಾಲಾ'ದಂಥಲ್ಲಿ ಸಂಪಾದಕನ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಬೇಕಾದ ಹಾಗೆ ಕೆಲಸ ಮಾಡಬಹುದಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಸಂಪಾದಕನ ಸಹಾಯಕ್ಕೆ ಬರುವುದು ಅವನ ಸ್ವಂತ ಅನುಭವ ಮಾತ್ರ.

ಈ ಮೇಲಿನ ಚರ್ಚೆ ಸಂಗತಿಯು ಜನಪದ ಮಹಾಕಾವ್ಯದ ಶರೀರ ರಚನೆಯ ಶಿಥಿಲತೆಯನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತದೆ. ಇದು ಮಹಾಕಾವ್ಯ ರಚನೆಯ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವೂ ಹೌದು, ನ್ಯೂನತೆಯೂ ಹೌದು. ಇಲ್ಲಿ ಒಟ್ಟು ಕಾವ್ಯದ ಸಂವಹನ ಸಾಧ್ಯತೆ ನಿಶ್ಚಿತವಾದ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರುವಲ್ಲಿ ಸಫಲತೆ ಸಾಧಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗದ ಸ್ಥಿತಿಯೂ ಉಂಟಾಗಬಹುದು.

ಒಬ್ಬ ಹಾಡುಗಾರನಿಗೆ ಒಂದೇ ಕಥೆ ಬರಬಹುದು; ಹಲವು ಕಥೆಗಳು ಬರಬಹುದು. ಸಂಪೂರ್ಣ ಕಾವ್ಯ ಬರಬೇಕೆಂದೇನಿಲ್ಲ. ಇದು ಸಮಯ ಮತ್ತು ಶ್ರೋತೃಗಳ ಅಭಿಲಾಷೆಯನ್ನೂ ಅವಲಂಬಿಸಿದ್ದು, ಪೂರ್ಣ ಕಾವ್ಯ ಹಾಡಲು ಬರುತ್ತಿದ್ದರೂ, ಅದು ಸಾಧ್ಯವಾಗದೇ ಹೋಗಬಹುದು. ಈ ಎಲ್ಲವುಗಳಿಂದ ಸಹೃದಯನಿಗೆ ಇಡೀ ಕಾವ್ಯ ಒಟ್ಟಿಗೇ ಕೇಳುವ ಪ್ರಸಂಗ ಅವನ ಜೀವಮಾನದಲ್ಲಿ ಬರದೇ ಹೋಗಬಹುದು.

ವೃತ್ತಿಗಾಯಕರು ಮತ್ತು ಹವ್ಯಾಸಿಗಾಯಕರು:

ಜನಪದ ಮಹಾಕಾವ್ಯವನ್ನು ಹಾಡುವವರು ಕೆಲವರು ವೃತ್ತಿಗಾಯಕರಾದರೆ, ಇನ್ನೂ ಕೆಲವರು ಹವ್ಯಾಸಿ ಗಾಯಕರು. ತಂತಿ ಮತ್ತು ಚರ್ಮವಾದ್ಯಗಳ ಬಳಕೆ ಸಾಮಾನ್ಯ. ಕೆಲವೆಡೆ ಚರ್ಮವಾದ್ಯಗಳ ಬಳಕೆಯೇ ಆಗುತ್ತದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಜನಪದ ಹಾಲುಮತ ಮಹಾಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಡೊಳ್ಳು ಮಾತ್ರ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಮುಮ್ಮೇಳ ಹಿಮ್ಮೇಳಗಳು ಎಲ್ಲಕಡೆ ಕಾಣಸಿಗುತ್ತವೆ. ದೀರ್ಘಕಾವ್ಯಗಳ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಸಹಾಯಕ ವಾದ್ಯಗಳು ಮತ್ತು ಮೇಳಗಳು ಇರಲೇಬೇಕು.

ವೃತ್ತಿಗಾಯಕರಿರಲಿ ಅಥವಾ ಹವ್ಯಾಸಿ ಗಾಯಕರಿರಲಿ, ಜನಪದದಲ್ಲಿ ನೇರವಾಗಿ ಕಥೆ ಹೇಳುವ ಪದ್ಧತಿ ಮಾತ್ರ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಯಾವ ಉಪಕಥೆಗಳ ಗೋಜು ಇಲ್ಲಿ ಬರಲಾರದು. ವೈಶಂಪಾಯನ ಮುನಿ ಜನಮೇಜಯನಿಗೆ ಕಥೆ ಬಿತ್ತರಿಸುವಂತಹ ಅಥವಾ ಗಿಳಿಯ ಮೂಲಕ ಕಥೆ ಹೇಳಿಸುವಂತಹ ಸಾಮಾನ್ಯ ತಂತ್ರಗಳನ್ನೂ ಇಲ್ಲಿ ಕಾಣಲಾರೆವು. ಏಕೆಂದರೆ ಮಲೆಯ ಮಾದೇಶ್ವರ, ಮಂಟೇಸ್ವಾಮಿ, ಮೈಲಾರಲಿಂಗ, ಎಲ್ಲಮ್ಮನಂಥ ಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ಹಾಡುವ ವೃತ್ತಿಗಾಯಕರು ಸ್ವತ: ಆಯಾ ಮಹಿಮಾ ಪುರುಷರ ಭಕ್ತರೇ ಆಗಿರುತ್ತಾರೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಕಥೆಯನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಪೂಜ್ಯ ಭಾವನೆಯಿಂದ , ಸ್ವತಃ ತಾವೇ ನೇರವಾಗಿ ಬಿತ್ತರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದುದರಿಂದ ಕಥಾರಚನೆಯ ಒಳಗಡೆ ಅತಿಮಾನುಷ ಎನ್ನಬಹುದಾದ ಲೀಲಾಸದೃಶ ಘಟನೆಗಳ ರಚನೆ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಮಲೆಯ ಮಾದೇಶ್ವರ, ಮಂಟೇಸ್ವಾಮಿ, ಎಲ್ಲಮ್ಮ ಮುಂತಾದ ಕಥೆಗಳನ್ನು -ಭಕ್ತರು ತಮ್ಮ ದೇವರ ಪಾರಮ್ಯವನ್ನು ಹೇಳುವ ಕಥೆಗಳಾಗಿ ಬೆಳೆಸುವುದನ್ನು ನಾವು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ.

ನಮಗಿಲ್ಲಿ ನೆನಪಾಗುವುದು 'ಪ್ರಭುಲಿಂಗಲೀಲೆ' ಕಾವ್ಯ. ಪ್ರಭು ಸದಾಸಂಚಾರಿಯಾಗಿ, ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಸಂಪರ್ಕದಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಾಣಗೈಯುತ್ತ ಹೋಗುವುದು. ಇಂಥಲ್ಲಿ ವಸ್ತುವಿನ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಕಾಣದೆ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಯೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ರಾಮಾಯಣ ಮಹಾಭಾರತದಂತಹ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ವಸ್ತು

ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ,ಅಲ್ಲಿ ವಸ್ತುವಿನ ಬೆಳವಣಿಗೆಯೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ನಾಯಕ ಪ್ರಧಾನ ಮತ್ತು ವಸ್ತು ಪ್ರಧಾನ ಕಾವ್ಯಗಳ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ.

ಹವ್ಯಾಸಿ ಹಾಡುಗಾರರ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ 'ಜನಪದ ಹಾಲುಮತ ಮಹಾಕಾವ್ಯ'ವನ್ನು ಉದಾಹರಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಕುರುಬ ಜನಾಂಗಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ, ಒಕ್ಕಲುತನ ಮತ್ತು ಕುರಿಕಾಯುವ ಉದ್ಯೋಗಗಳನ್ನು ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ಹೊಂದಿದ ಹವ್ಯಾಸಿ ಗಾಯಕರಿವರು. ಸಂದರ್ಭಾನುಸಾರ ಹಾಡುವ ಹಾಡುಗಾರರು. ಈ ಕಾವ್ಯ-ನಾಯಕ ಪ್ರಧಾನವೆನಿಸದೆ ಧರ್ಮ ಪ್ರಧಾನ ಕಾವ್ಯವಾಗಿ ತೋರುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಆದಿಗೊಂಡ, ಪದ್ಮಗೊಂಡ, ಮಾಳಿಂಗರಾಯ, ಬೀರಪ್ಪ ಮುಂತಾದ ವರ ಕಥೆಗಳಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಧಾರ್ಮಿಕ ಶ್ರೇಷ್ಠತೆಯನ್ನು ಹೇಳುವ ಉದ್ದೇಶ ಅವರದಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಗಾಯಕರು ಹವ್ಯಾಸಿ ಕಲಾವಿದರಾದುದರಿಂದ ಈ ಕಾವ್ಯದ ರಚನೆ ಹೆಚ್ಚು ವಾಸ್ತವಿಕ ವಿವರಗಳಿಂದ ಕೂಡಿರುತ್ತದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ: ಒಬ್ಬ ಹೆಣ್ಣು ಮಗಳು ನೀರಿಗೆ ಹೊರಟ ದೃಶ್ಯ, ಕುರಿದೊಡ್ಡಿಗೆ ಬಂದು ಮರಿಗೆ ಹಾಲುಣಿಸಿ ಹಾಲು ಹಿಂಡಿಕೊಳ್ಳುವ ದೃಶ್ಯ, ಬೀರಣ್ಣ ಮತ್ತು ಮಾಯವ್ವರ ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ಅಕ್ಕ-ತಮ್ಮರ ಸಂಬಂಧ ಮುಂತಾಗಿ ತೀರ ವಾಸ್ತವ ವಿವರಣೆಗಳಿಂದ ಕೂಡಿರುತ್ತವೆ. ಇಂಥಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯದ ರಚನೆ ತೀರ ಸಹಜ ಎನಿಸುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಸರಳವಾಗಿ ಎಲ್ಲರಿಗೂ ತಿಳಿಯುವಂತಹದ್ದಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಮಹಾಕಾವ್ಯ ಶರೀರದಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಕೆಲವು ಸಾಮಾನ್ಯ ಅಂಶಗಳು :

ಈಗ ಪ್ರಕಟವಾಗಿರುವ ಕನ್ನಡ ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳ ಶರೀರದ ಒಳಗಡೆ ಕೆಲ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ರಾಚನಿಕ ವಿನ್ಯಾಸಗಳು ಒಡೆದು ಕಾಣುತ್ತವೆ. ಅವುಗಳನ್ನು ಹೀಗೆ ಗುರುತಿಸಬಹುದು :

೧. ಸ್ತುತಿ ಮತ್ತು ಮಂಗಳ
೨. ಪುನರಾವರ್ತನೆ
೩. ರೂಪಾಂತರ
೪. ಹೆಣ್ಣನ್ನು ಗೆಲ್ಲುವುದು
೫. ನಾಯಕರ ಅಲೆದಾಟ
೬. ಜನಪದ ಕಥೆಗಳ ಸೇರ್ಪಡೆ

ಜನಪದ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಸ್ತುತಿ, ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಮಂಗಳ ಇರುವುದು ಸಾಮಾನ್ಯ. ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಇವು ಕಾವ್ಯದ ರಚನೆಯ ಭಾಗಗಳಾಗಿರಬಹುದು ಅಥವಾ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಹಾಡುಗಳ ಬಳಕೆಯಾಗಬಹುದು. ಪುನರಾವರ್ತನೆಯ ಗುಣ ಜನಪದ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಸಾಮಾನ್ಯ ಗುಣ. ಸೊಲ್ಲುಗಳಂತೂ ಪ್ರತಿಸಾಲಿಗೂ ಪುನರಾವರ್ತನೆ ಯಾಗುತ್ತವೆ. ಹಾಲುಮತ ಪುರಾಣದಲ್ಲಿ ಕುರಿಯ ದೊಡ್ಡಿಗೆ ಹೋಗಿ ಹಾಲು ಹಿಂಡಿಕೊಳ್ಳುವ, ಬಾವಿಯಿಂದ ನೀರು ತರುವ ವಿವರಗಳು ಬಂದಾಗಲೆಲ್ಲ ಪುನರಾವರ್ತನೆ ಸಾಮಾನ್ಯ. ಇಂಥಲ್ಲಿ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಿಂದಾಗಿ ಬೇಸರ ಬರದೆ, ವಿಶೇಷ ಜೀವಕಳೆ ತುಂಬುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಸಲ

ವೈವಿಧ್ಯಮಯವಾದ ಗತಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಡುವುದನ್ನು ಕೇಳುತ್ತೇವೆ., ಇಡೀ ಒಂದೊಂದು ದೃಶ್ಯಗಳ ಪುನರಾವರ್ತನೆಯಲ್ಲದೆ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಲುಗಳ ಮತ್ತು ಪದಗಳ ಪುನರಾವರ್ತನೆಗಳು ಸಾಮಾನ್ಯ. ಇದೊಂದು ಸನ್ನಿವೇಶ ಬೆಳೆಸುವ ಕಲಾತ್ಮಕ ತಂತ್ರವಾಗಿಯೂ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಪಾತ್ರ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಮಲೆಯ ಮಾದೇಶ್ವರ, ಮಂಟೇಸ್ವಾಮಿ, ಮೈಲಾರಲಿಂಗ ಮುಂತಾದ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ರೂಪಾಂತರ ಕ್ರಿಯೆ ತೀರ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡು, ಇದೊಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕಥಾಪುರುಷನ ಲೀಲೆ ಎಂಬಂತೆ ಭಾವಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಮೈಲಾರಲಿಂಗನ ಪ್ರತಿ ಕಥಾನಕದಲ್ಲಿಯೂ ಆತ ಗೊರವನ ವೇಷ ತೊಡುವ ದೃಶ್ಯ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ.

ಜನಪದ ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಣ್ಣನ್ನು ಅಪಹರಿಸುವುದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಣ್ಣನ್ನು ಗೆಲ್ಲುವ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿ ಚಿತ್ರಣಗಳನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಮೈಲಾರಲಿಂಗ ಮತ್ತು ಮಂಟೇಸ್ವಾಮಿ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಇದು ಸಾಮಾನ್ಯ ಸಂಗತಿ. ನಾಯಕ ಪ್ರಧಾನ ಜನಪದ ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ನಾಯಕರು ಸದಾ ಅಲೆದಾಡುತ್ತಲೇ ಇರುತ್ತಾರೆ. ನಾಯಕರ ಮಹಿಮೆ, ಲೀಲೆ ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ಹೇಳುವ ಮಂಟೇಸ್ವಾಮಿ, ಮಲೆಯ ಮಾದೇಶ್ವರ, ಮೈಲಾರ ಲಿಂಗನಂಥ ಪಾತ್ರಗಳುಸದಾ ಅಲೆದಾಡುತ್ತಲೇ ಇರುತ್ತವೆ. ಅಲೆದಾಟದ ಉದ್ದೇಶ ತಮ್ಮ ಲೀಲಾಸದೃಶ ಮಹಿಮೆಗಳನ್ನು ತೋರುವುದು, ಭಕ್ತರ ಬಳಗ ಹೆಚ್ಚಿಸುವುದು, ತಮ್ಮ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬೆಳೆಸುವುದು- ಇವು ಎಲ್ಲ ಕಡೆ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಜನಪದ ಮಹಾಕಾವ್ಯದ ಕೆಲಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಜನಪದ ಕಥೆಗಳು ಅಥವಾ ಕಥನಾಶಯಗಳು ಸೇರಿಕೊಂಡಂತೆ ತೋರುತ್ತವೆ. ಇಲ್ಲಿ ಜನಪದ ಕಥೆಗಳು ಮಹಾಕಾವ್ಯದ ಶರೀರದಲ್ಲಿ ಸೇರಿಕೊಂಡಿವೆಯೋ ಅಥವಾ ಕಾವ್ಯಭಾಗಗಳೇ ಸಿಡಿದು ಜನಪದ ಕಥೆಗಳಾಗಿವೆಯೋ ಈ ಬಗೆಗೆ ನಮ್ಮ ಅಭ್ಯಾಸ ಮುಂದುವರೆಯಬೇಕು. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಗ್ರೀಮ್ ಸಹೋದರರ 'ಜನಪದ ಕಥೆಗಳು ಪುರಾಣದ ಒಡೆದ ಚೂರುಗಳು' ಎಂಬ ಪ್ರಮೇಯವನ್ನು ಸಾರಾಸಗಟಾಗಿ ತಳ್ಳಿಹಾಕಲು ಬಾರದೇನೋ ಎನಿಸುತ್ತದೆ.

ಕೊನೆಯದಾಗಿ ಕಥೆ ಯಾವ ಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿರುತ್ತದೋ ಆ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಭಾಷೆ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಸಹಜವಾಗಿ ಬರುತ್ತದೆ. ಮಂಟೇಸ್ವಾಮಿ ಕಾವ್ಯ ಹಾಗೂ ಮಲೆಯ ಮಾದೇಶ್ವರ ಕಾವ್ಯ ಕಥೆ ಮಾಡುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿದ್ದು ಗದ್ಯ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಪದ್ಯ ಸಹಾಯಕವಾಗಿ ಬಂದಿದೆ. ಹಾಲುಮತ ಪುರಾಣದಲ್ಲಿ ಪದ್ಯವೇ ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ಬಂದು, ನಡುವೆ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಅಲ್ಪಸ್ವಲ್ಪ ವಚನವನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಕೆಲವು ಹಾಡಿನ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳು ಸರಳರಗಳೆಯ ರೂಪದಲ್ಲಿ ದೊರೆಯುತ್ತವೆ. ಮೈಲಾರಲಿಂಗನ ಕಾವ್ಯವು ಕೂಡ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಕಾವ್ಯರೂಪ ದಲ್ಲಿದ್ದು ಚೌಪದಿ ಛಂದಸ್ಸಿನಲ್ಲಿದೆ.

ಹಾಡುವ ಕಾವ್ಯಗಳಾದ ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳು ಸಂಗ್ರಹವಾಗಿ, ಪ್ರಕಟಗೊಂಡು ಪುಸ್ತಕ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಾಗ, ಸ್ಥಿರಪಠ್ಯ ಹೊಂದಿ, ಬದಲಾಗದ ರಾಚನಿಕರೂಪವೊಂದು ದೊರೆತು, ಸಂವಹನ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಭಾಷೆ, ಧರ್ಮ, ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಪದರಿನಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನ ರೂಪ ತಾಳಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತವೆ.

ಮಹಾಕಾವ್ಯ ನಾಯಕರ ಸಾಮಾನ್ಯ ವಿನ್ಯಾಸ :

ಜನಪದ ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳ ನಾಯಕರ ಜೀವನವನ್ನು ಅವಲೋಕಿಸಿದರೆ ಅವರ ಬದುಕು ಮತ್ತು ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದೊಂದಿಗೆ ಒಂದಿಷ್ಟು ಪೌರಾಣಿಕ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಬೆರೆಸಿ ಹೇಳುವ ಪದ್ಧತಿ ಜನಪದರಲ್ಲಿದ್ದುದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ತೋರುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಹಲವಾರು ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದಾಗಿದೆ. ಈ ನಾಯಕರು ತಮ್ಮ ಜನಗಳಿಗಾಗಿ ಯಾವುದೇ ಉಪದೇಶದಂತಹ ತಾತ್ವಿಕ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಆಡಲಾರರು. ಅವರ ಬದುಕೇ ಒಂದು ಆದರ್ಶವಾಗಿದ್ದು ; ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಜನ ಅವರನ್ನು ದೇವರೆಂದೂ ಬೇಡಿದ್ದನ್ನು ಕೊಡುವ ಶಕ್ತಿ ಇಂಥವರಿಗೆ ಇರುವುದೆಂದೂ ನಂಬುತ್ತಾರೆ ಮತ್ತು ಪೂಜಿಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ನಂಬುಗೆಗಳೇ ಕಾರಣವಾಗಿ ಅನೇಕ ಪೌರಾಣಿಕ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ಪೌರಾಣಿಕ ಸಂಗತಿಗಳ ಮಹತ್ವವೆಂದರೆ ತಮ್ಮ ದೈವವನ್ನು ಅವರ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಇನ್ನಷ್ಟು ಬೆಳಗಿಸುವುದು ; ವರ್ತಮಾನ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಬಿತ್ತರಿಸುವುದು. ಇವುಗಳ ಜೊತೆ ಈ ಕೆಲವು ಅಂಶಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಅಗತ್ಯ ಇರುತ್ತದೆ :

೧. ತಾವು ದೈವವೆಂದು ಸ್ವೀಕರಿಸುವ ನಾಯಕನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವು ಇತರ ಜನಾಂಗದ ನಾಯಕರಿಗಿಂತ ಕಡಿಮೆ ಎನಿಸಬಾರದು.

೨. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಈ ನಾಯಕರು ದುಷ್ಟವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನು, ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಎದುರಿಸಬೇಕಾಗುವಾಗ, ಯಾವುದೇ ತೊಂದರೆಗೆ ಸಿಲುಕಬಾರದು; ಅವೆಲ್ಲಾ ನಿರಾಯಾಸವಾಗಿ ದೂರಾಗಬೇಕು.

೩. ಇಂತಹ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಅದ್ಭುತ ಅಸಾಮಾನ್ಯವೆನಿಸುವಂತಿರಬೇಕು.

ಇಂತಹ ನಾಯಕರನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಜನಪದರು ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವ ಸಾಮಾನ್ಯ ರಾಚನಿಕ ಸಂಗತಿಗಳೆಂದರೆ :

೧. ದೈವದ ಅನುಗ್ರಹದಿಂದ ಗರ್ಭದಲ್ಲಿ ಮೂಡುವುದು.
೨. ಅಯೋನಿಜ ಮತ್ತು ಮೃತ್ಯುಂಜಯನಾಗುವುದು.
೩. ಮಾಂತ್ರಿಕ – ಅಸಾಮಾನ್ಯ ಶಕ್ತಿಯ ಸ್ಪರ್ಶ ಪಡೆದಿರುವುದು.
೪. ಸಮಾಜಮುಖಿ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಹೊಂದುವುದು.
೫. ರೌದ್ರಾವತಾರಿ– ವೀರಯೋಧನಾಗುವುದು.

'ಜನಪದ ಹಾಲುಮತ ಮಹಾಕಾವ್ಯ'ದ ಬೀರಪ್ಪ ಮತ್ತು ಮಾಳಿಂಗರಾಯ, ಜುಂಜಪ್ಪನ ಕಾವ್ಯದ ಜುಂಜಪ್ಪ, ಮಲೆಯ ಮಹಾದೇಶ್ವರ, ಮಂಟೇಸ್ವಾಮಿ– ಇವರೆಲ್ಲರ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ರಚನೆಯಾಗಿರುವುದು ಈ ಮೇಲೆ ಸೂಚಿಸಿದ ಐದು ಅಂಶಗಳಿಂದಲೇ.

*

೩

ಜನಪದ ಕಥಾಘಟಕಗಳು : ಸಂಕೀರ್ಣ ಜನಪದ ಕಥೆಗಳ ರಾಚನಿಕ ಸ್ವರೂಪ

ಜನಪದ ಕಥೆಗಳಲ್ಲಿಯ ಆಶಯಗಳು ಅತ್ಯಂತ ಚಿಕ್ಕ ಘಟಕಗಳು. ಆದರೆ ಅವು ತಮ್ಮಷ್ಟಕ್ಕೆ ತಾವು ಏನನ್ನೂ ಹೇಳಲಾರವು. ಆಶಯಗಳು ಕಥೆಯ ಒಳಗಡೆ ಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತವೆ. ಆ ಸಂದರ್ಭಗಳು ಇಡೀ ಕಥೆಯ ಮೈಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅರ್ಥ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. 'ಮಾಟದ ಹರಳು' ಒಂದು ಆಶಯವಾಗಿದ್ದರೂ ಕಥೆಯ ಹೊರಗೆ ಅದರ ಅಸ್ತಿತ್ವ ವಿಶೇಷ ಎನಿಸಲಾರದು. ಹೀಗಾಗಿ ಆಶಯವು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿದ್ದಾಗ ಏನೂ ಪ್ರಯೋಜನವಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅದೇ 'ಮಾಟದ ಹರಳನ್ನು ನದಿಗೆ ಒಗೆದಾಗ ಅದು ದಾರಿ ಬಿಟ್ಟಿತು' ಎಂಬ ಕಥಾಕ್ರಿಯೆಯ ವಿವರಣೆ ಆಕರ್ಷಕವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಆಶಯ ಕಥೆಯ ವಿವರಣೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ- ನಾಯಕನು ನದಿಯ ಆಚೆಗಿರುವ ಸ್ಥಳಕ್ಕೆ ಮುಟ್ಟಬೇಕಾದ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ- 'ಮಾಟದ ಹರಳು ಒಗೆಯಲು ನದಿ ದಾರಿ ಬಿಟ್ಟಿತು' ಎಂಬುದು ವಿಶೇಷ ಅರ್ಥ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ಆಶಯಗಳ ಅಧ್ಯಯನದಲ್ಲಿ 'ಆಶಯಸೂಚಿ' ಆಕರಗ್ರಂಥ ಮಾತ್ರ. ಆಶಯಗಳ ಅಧ್ಯಯನ ಕಥೆಯ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ನಡೆದಾಗ ಮಾತ್ರ ನಮಗೆ ಆಶಯಗಳ ಸ್ವರೂಪ, ಅರ್ಥ ಗೊತ್ತಾಗುವುದು. ಅಂದರೆ ಆಶಯವನ್ನು ಸೂಚಿಯ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ನೋಡಿದಾಗ ಅದರ ಸಂಪೂರ್ಣ ಅರಿವು ನಮಗುಂಟಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅವುಗಳ ಅಧ್ಯಯನವನ್ನು ಕಥೆಗಳ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಇಳಿಸಿ, ಕಥಾ ಚೌಕಟ್ಟಿನ ಒಳಗಡೆ ನೋಡಿದಾಗ ಮಾತ್ರ ಆಶಯವು ಅರ್ಥ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ಕಥೆಯ ಅಧ್ಯಯನವೂ ಅಷ್ಟೇ. ಮಾದರಿ ಸೂಚಿ ಒಂದು ಆಕರಗ್ರಂಥವಾಗಿದ್ದು ಕಥೆಯನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಿದಾಗ ಮಾತ್ರ ಅದರ ನಿಜಸ್ವರೂಪ ಗೊತ್ತಾಗುವುದು. ಆದರೆ ಸ್ಟಿಥ್ ಥಾಮ್ಸನ್‌ರು ಆಶಯ ಮತ್ತು ಮಾದರಿ ಸೂಚಿಗಳಿಗಾಗಿ ಕಥೆಗಳನ್ನು ನೋಡಿದ್ದರಿಂದಲೇ ಅವರಿಗೆ 'ನೀರಡಿಸಿದ ಕಾಗೆ' ಹಾಗೂ 'ಸತ್ತೇನು ಗುಬ್ಬಿ'-ಕಥೆಗಳು

'ಏಕಾಶಯ ಮಾದರಿ' ಗಳಾಗಿ ಕಾಣಲು ಕಾರಣವಾಯಿತು. ಆದರೆ ಈ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ತೆಗೆದುಕೊಂಡಾಗ 'ನೀರಡಿಸಿದ ಕಾಗೆ, ಅರ್ಧ ನೀರಿರುವ ಹೂಜಿ, ಕಾಗೆಯ ಜಾಣತನ: ತನಗೆ ನೀರು ಕುಡಿಯಲು ಬರುವಂತೆ ಒಳಗಡೆ ಹರಳುಗಳನ್ನು ಹಾಕಿತು ' ಎಂಬ ನಾಲ್ಕು ಆಶಯಗಳು ಅಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ. 'ಸತ್ತೇನು ಗುಬ್ಬಿ' ಕಥೆಯಲ್ಲಿ '**ಅಘಾತಕ್ಕೊಳಗಾಗದ ಹಕ್ಕಿ**' ಎಂಬ ಒಂದೇ ಆಶಯವಿದ್ದರೂ, ಅದು ಪ್ರತಿಬಾರಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸಂದರ್ಭಗಳ ಒಳಗಡೆ ಪುನರಾವರ್ತನೆ ಹೊಂದುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಇಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ಆಶಯವಿದ್ದರೂ ಅದು ಅನೇಕ ಬಾರಿ ಪುನರಾವರ್ತನೆ ಹೊಂದಿದಾಗ ಒಂದು ಜನಪದ ಕಥೆ ನಿರ್ಮಾಣವಾಗುತ್ತದೆ.

ಆಶಯ ಮತ್ತು ಮಾದರಿ ಸೂಚಿಗಳ ಉಪಯೋಗಕ್ಕಾಗಿ ಒಂದು ಕಥೆಯನ್ನು ನೋಡುವುದಕ್ಕಿಂತ, ಕಥೆಯೊಂದನ್ನು ಅದರ ಮೈಯ್ಯವ್ಯಾಪ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಬಗೆದು ನೋಡಿದಾಗ ಅನೇಕ ಹೊಸ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಕಾಣಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಆಶಯ ಮತ್ತು ಮಾದರಿ ಸೂಚಿಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಥೆಯನ್ನು ನೋಡುವುದು ಅಂತರರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ದೃಷ್ಟಿ ಎನಿಸಿದರೆ, ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಒಂದೊಂದು ಕಥೆಯನ್ನು ನೋಡುವುದು ದೇಶೀ (ಪ್ರಾದೇಶಿಕ)ದೃಷ್ಟಿ ಎನಿಸುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ದೇಶೀ(ಪ್ರಾದೇಶಿಕ)ದೃಷ್ಟಿಯ ಅಧ್ಯಯನದಿಂದ ಅಂತರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ದೃಷ್ಟಿಯ ಅಧ್ಯಯನದಿಂದ ಉಂಟಾದ ಅನೇಕ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಗಳನ್ನು ಸರಿಪಡಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಆದಕ್ಕಾಗಿ ಆಶಯಗಳ ಮತ್ತು ಕಥಾ ಮಾದರಿಗಳ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಮಟ್ಟದ ಅಧ್ಯಯನ ಬಹಳ ಪ್ರಮುಖವಾದುದಾಗಿದೆ.

ಒಂದು ಕಥೆಯನ್ನು ರಚನೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಗಮನಿಸಿ 'ಮಾದರಿ' ಎಂದು ಕರೆದರೆ, ಅದೇ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕಥೆಯಲ್ಲಿಯ ಅತಿ ಚಿಕ್ಕ ಘಟಕಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿ 'ಆಶಯ' ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗಿದೆ. ಇವುಗಳಿಗೆ ಭಿನ್ನವಾದ 'ಕಥೆಯ ಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು' ಗಮನಿಸಿ ವ್ಹಿ.ಜೆ. ಪ್ರಾಪ್ ಅವರು ಕಿನ್ನರ ಕಥೆಗಳ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಒಟ್ಟು ೩೧ ಕ್ರಿಯೆಗಳು (Functions) ಕಾಣಿಸುವುದನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಕ್ರಿಯೆಗಳು ಆಶಯಗಳಷ್ಟು ಚಿಕ್ಕವಲ್ಲ. ಮದುವೆ, ನಾಯಕ ಮನೆಯಿಂದ ಹೊರಡುವುದು, ಕೊರತೆ ಕಾಣಿಸುವುದು, ಕೊರತೆಯನ್ನು ನೀಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು- ಹೀಗೆ ಕಥೆಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಪ್ರಮುಖ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಿ ಅವುಗಳನ್ನು 'ಕ್ರಿಯೆಗಳು' (Functions) ಎಂದು ಪ್ರಾಪ್ ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಹೀಗೆ ದೀರ್ಘವಾದ ಕಿನ್ನರ ಕಥೆಗಳ ಒಂದೊಂದು ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಕನಿಷ್ಠ ಮೂರ್‍ನಾಲ್ಕು ಆಶಯಗಳಾದರೂ ಬರುತ್ತವೆ.

ಜನಪದ ಕಥೆಗಳಲ್ಲಿ ಆಶಯದಂತಹ ಚಿಕ್ಕ ಘಟಕಗಳನ್ನು ಹೊರತುಪಡಿಸಿ, ಪ್ರಾಪ್ ಅವರು ಕಿನ್ನರ ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸುವ ಕ್ರಿಯೆಗಳಿಗೂ ಭಿನ್ನವಾದ, ತಕ್ಕ ಮಟ್ಟಿಗೆ ವಿಸ್ತಾರವುಳ್ಳ 'ಕಥಾಘಟಕಗಳು' ಎಲ್ಲ ಬಗೆಯ ಜನಪದ ಕಥೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಸಿಗುತ್ತವೆ. ಇವು ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸ್ಥಿರ ರಚನೆಯ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತವೆ. ಇಂತಹ ಎರಡು, ಮೂರು, ನಾಲ್ಕು ಅಥವಾ ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ಕಥಾಘಟಕಗಳು ಒಂದಾದ ನಂತರ ಒಂದು ಸೇರಿ, ಒಂದು ಸಂಕೀರ್ಣ ಕಥೆಯ ನಿರ್ಮಾಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಈ ಕಥಾಘಟಕಗಳು ಒಂದರೊಡನೊಂದು ಕೂಡುವಲ್ಲಿ ಕೆಲ ವಿವರಗಳು ಕೊಂಡಿಗಳಾಗಿ (Connectives) ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತವೆ.

ಈ 'ಕಥಾಘಟಕಗಳು' ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಸ್ವತಂತ್ರ ಅಸ್ತಿತ್ವ ಹೊಂದಿರುವ ಒಂದು ಅಕ್ಷರವು ಪದಗಳ ಭಿನ್ನಭಿನ್ನವಾದ ಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ ಬಂದು, ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಪದಗಳ ನಿರ್ಮಾಣದಲ್ಲಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುವಂತೆ, ಇಸ್ಪೀಟಿನ ಆಟದಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ಎಲೆಯನ್ನು ಹಲವಾರು ಗುಂಪಿನಲ್ಲಿ ಜೋಡಿಸಿಕೊಂಬಂತೆ, ಅಕ್ಷರ ಮತ್ತು ಇಸ್ಪೀಟಿನ ಎಲೆಗಳಂತೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಅಸ್ತಿತ್ವದ ಗುಣಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದ ಹಲವಾರು 'ಕಥಾಘಟಕ'ಗಳು ಒಂದು ಉದ್ದೇಶಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ: ಎರಡು, ಮೂರು, ನಾಲ್ಕು ಅಥವಾ ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಕೂಡಿಕೊಂಡು ಒಂದು 'ಸಂಕೀರ್ಣ ಕಥೆ' ನಿರ್ಮಾಣವಾಗುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ- 'ದಾರಿಯಲ್ಲಿ ಮಾಲೀಕನ ಜೊತೆ ಮಲಗಿದ್ದ ಸೇವಕ ಎಚ್ಚರಾಗಿದ್ದುಕೊಂಡು ಪಕ್ಷಿಗಳಿಂದ ಅಥವಾ ಇನ್ನಾವುದೇ ಮೂಲದಿಂದ ಮಾಲೀಕನಿಗೆ ದಾರಿಯಲ್ಲಿ ಒದಗಲಿರುವ ಕುತ್ತುಗಳನ್ನು ಕೇಳಿಕೊಂಡು ಆ ಎಲ್ಲ ಕುತ್ತುಗಳಿಂದ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಆತನನ್ನು ಪಾರು ಮಾಡುತ್ತಾನೆ.' ಇದು ನಾನು ಗ್ರಹಿಸಿಕೊಂಡ 'ಕಥಾಘಟಕ'ದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗೆ ಒಂದು ಒಳ್ಳೆಯ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿದೆ. ಈ ಕಥಾಘಟಕವು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಉದ್ದೇಶಗಳಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ: '೫೧೬: ನಂಬಿಗಸ್ಥ ಸೇವಕ', '೯೧೬ : ಅರಸನ ಶಯ್ಯಾಗಾರ ಹಾಗೂ ಹಾವು', ಮತ್ತು '೧೫೧೧: ಅಪನಂಬಿಕೆಯ ರಾಣಿ' ಈ ಮೂರು ಮಾದರಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. '೫೧೬: ನಂಬಿಗಸ್ಥ ಸೇವಕ' ಎಂಬ ಕಥಾಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ಆರು ಕಥಾಘಟಕಗಳಿವೆ :

i. ಜಡೆ ತೆಗೆಯಲು ಕಾಳಿಗುಡಿಗೆ ತಂದ ಹೆಣ್ಣು ಮಗುವನ್ನು ಸರ್ಪವು ರಾತ್ರಿ ಬಾವಿಯಲ್ಲಿರುವ ತನ್ನ ಬಿಲಕ್ಕೆ ಸಾಗಿಸುತ್ತದೆ. ಆ ಕೂಸಿನ ಮೂರ್ತಿಯನ್ನು ಕಟಿಸಿ, ಗುಡಿಯಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅಥವಾ ಹಾವಿನ ವಶದಲ್ಲಿರುವ ಒಂದು ಹೆಣ್ಣಿನ ಚಿತ್ರದ ಗೊಂಬೆಯನ್ನು ಬಾವಿಯಲ್ಲಿ ತೂಗಿಹಾಕಿರುತ್ತಾರೆ. ಅಥವಾ ಬಾವಿಯಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ಸುಂದರ ಜಕಣಿ ವಾಸವಾಗಿರುತ್ತಾಳೆ.

ಪ್ರಧಾನಿಯೊಂದಿಗೆ ಅಡವಿಯಲ್ಲಿ ಬೇಟೆಯಾಡಲು ಬಂದ ರಾಜನು ಕಾಳಿಕಾ ಗುಡಿಯ (ಬಾವಿಯ)ಲ್ಲಿಯ ಸುಂದರ ಹೆಣ್ಣಿನ ಮೂರ್ತಿ (ಭಾವಚಿತ್ರ) ನೋಡಿ, ಇಲ್ಲವೇ ಜಕಣಿಯನ್ನು ಕಂಡು, ಮೋಹಗೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಸಾಧು (ಊರ ಜನ) ಬಾವಿಯಲ್ಲಿ ಸುಂದರ ಹೆಣ್ಣಿರುವದೆಂದೂ ಆಕೆಯನ್ನು (ಏಳು ಹೆಡೆಯ) ಸರ್ಪ ಕಾಯುವುದೆಂದೂ, ಹಾವು ರಾತ್ರಿ ಮೇಯಲು ಹೊರಗೆ ಬಂದಾಗ ಸಾಯಿಸಿ, ಅದರ ರತ್ನ ತೆಗೆದುಕೊಂಡರೆ ಹೆಣ್ಣನ್ನು ದೊರಕಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದೆಂದೂ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ.

ರಾತ್ರಿ ಗಿಡದ ಕೆಳಗೆ ಹಾವು ಮೇಯುತ್ತಿರುವಾಗ, ಗಿಡದ ಮೇಲಿಂದ ಚೂರಿ (ಬಲಿ, ಕಬ್ಬಿಣದ ಭಾರವಾದ ಬುಟ್ಟಿ) ಇಳಿಬಿಟ್ಟು ಹಾವು ಸಾಯುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಹಾವಿನ ರತ್ನ ನೀರಿಗೆ ತೋರಿಸಲು, ನೀರು ದಾರಿ ಬಿಡುತ್ತದೆ. ಹೋಗಿ ಹೆಂಗಸನ್ನು ಕೂಡುತ್ತಾರೆ. ಇಲ್ಲವೆ ಜಕಣಿಯ ಸೇವಕಿ ಮುದುಕಿಯ ಸಹಾಯದಿಂದ ಪ್ರಧಾನಿಯು ಹೆಣ್ಣು ವೇಷ ಧರಿಸಿ ಜಕಣಿಯನ್ನು ಅಪಹರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವಳೊಂದಿಗೆ ರಾಜನನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಪ್ರಧಾನಿಯು ಸ್ವಾಗತ ಸಿದ್ಧತೆಗಾಗಿ ಊರಿಗೆ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ.

ii. ಬಾವಿಯ ದಂಡೆಯ ಮೇಲೆ ಬಿದ್ದ ರತ್ನದ ಚಪ್ಪಲಿ ಅದೇ ಊರ ರಾಜನಿಗೆ ಮುಟ್ಟಿ ಈ ಚಪ್ಪಲಿ ತೊಡುವ ಬಾವಿಯ ಹೆಣ್ಣನ್ನು ತರಲು ಒಬ್ಬ ಮುದುಕಿಗೆ ಕಳುಹಿಸುತ್ತಾನೆ. ಮುದುಕಿ ಬಾವಿಯ ಹತ್ತಿರ ಬಂದು ಧ್ವನಿ ಮಾಡಿ ಅತ್ತು - ತಾನು ಆ ಹೆಣ್ಣಿನ ತಾಯಿಯಂತೆ ನಟಿಸಿ, ಅವಳಲ್ಲಿ ಆಶ್ರಯ ಪಡೆದು, ರತ್ನವನ್ನೂ ಹೆಣ್ಣನ್ನೂ ರಾಜನಿಗಾಗಿ ಅಪಹರಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಹಿಂತಿರುಗಿ ಬಂದ ಪ್ರಧಾನಿ ಅಪಹರಿಸಲ್ಪಟ್ಟವಳನ್ನು ತರಲು ಶೋಧನೆಗೆ ತೊಡಗುತ್ತಾನೆ. ಮನೆ ಬಿಟ್ಟು ಹೋದ ಮುದುಕಿಯ ಮಗನಂತೆ ನಟಿಸಿ ಅವಳ ಆಶ್ರಯ ಪಡೆದು, ರತ್ನವನ್ನು ಅಪಹರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಸಂಜೆ ಅವಳೊಂದಿಗೆ ಅರಮನೆ ಸೇರಿ, ಹೆಣ್ಣನ್ನು ಅಪಹರಿಸುತ್ತಾನೆ. ರಾಜನಿಗೆ ಒಪ್ಪಿಸುತ್ತಾನೆ.

iii. ದಾರಿಯಲ್ಲಿ ತಂಗಿದಾಗ ಎರಡು ಪಕ್ಷಿಗಳು ತಮ್ಮಲ್ಲೇ ರಾಜರಾಣಿಯರಿಗೆ ಮುಂದೊದಗಲಿರುವ ತೊಂದರೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಭವಿಷ್ಯ ನುಡಿಯುತ್ತವೆ. ಹಕ್ಕಿ ನುಡಿದ ಶಕುನಗಳು: (೧) ಹೊಳೆ ಬಂದು ಅಪಾಯಕ್ಕೀಡಾಗುತ್ತಾರೆ, ಅಥವಾ ತೀವ್ರ ಏಳದಿದ್ದರೆ ಗಿಡ ಮೇಲೆ ಬಿದ್ದು ಸಾಯುತ್ತಾರೆ, (೨) ದಾರಿಯ ತಗ್ಗಿನಲ್ಲಿ ಬೀಳುತ್ತಾರೆ, ಇಲ್ಲವೆ ರಾಕ್ಷಸನು ಕುದುರೆಯಾಗಿ ದಾರಿಯಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತಾನೆ, (೩) ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಮಲಗಿದಾಗ ಸರ್ಪ ಕಚ್ಚುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಕೇಳಿಸಿಕೊಂಡವರು ಗುಟ್ಟು ರಟ್ಟು ಮಾಡಿದರೆ ತಕ್ಷಣವೇ ಕಲ್ಲಾಗಿ ಬೀಳುತ್ತಾರೆ. ಪ್ರಧಾನಿ ಎಚ್ಚರದಿಂದಿದ್ದು ಇವನ್ನೆಲ್ಲ ಕೇಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ದಾರಿಯ ಎಲ್ಲ ಕುತ್ತುಗಳಿಂದ ಅರಸನನ್ನು ಉಳಿಸುತ್ತಾನೆ.

iv. ರಾತ್ರಿ, ರಾಜ - ರಾಣಿ ಮಲಗುವ ಕೋಣೆಯಲ್ಲಿ ಹಾವು ನುಗ್ಗಿ ಬಂದಾಗ ಅದನ್ನು ಕತ್ತಿಯಿಂದ ಕಡಿದು ಹಾಕುತ್ತಾನೆ. ವಿಷದ ಒಂದು ಹನಿ ರಾಣಿಯ ಎದೆಯ ಮೇಲೆ ಬೀಳುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು (ನಾಲಿಗೆಯಿಂದ) ತೆಗೆಯಲು ಪ್ರಧಾನಿ ಹೋದಾಗ ರಾಣಿ ಎಚ್ಚರವಾಗಿ ಅವನನ್ನು ಅಪರಾಧಿಯಾಗಿ ನಿಲ್ಲಿಸುತ್ತಾಳೆ. ರಾಜನು ಪ್ರಧಾನಿಗೆ ಮರಣದಂಡನೆ ವಿಧಿಸುತ್ತಾನೆ. ಚಾಂಡಾಲರು ಎಸೆದ ಹತಿಯಾರವು ಪ್ರಧಾನಿಯ ಕೊರಳಲ್ಲಿ ಹಾರವಾಗಿ ಬೀಳುತ್ತದೆ.

v. ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ಕಂಡರೂ ಪ್ರಮಾಣಿಸಿ ನೋಡಬೇಕು' ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಚಾಂಡಾಲರು ರಾಜನಿಗೆ ಹಲವಾರು ದೃಷ್ಟಾಂತಗಳನ್ನು ಅರಹುತ್ತಾರೆ. ೧. ತನ್ನ ಮಗುವನ್ನು ಹಾವಿನಿಂದ ಉಳಿಸಿದ ಮುಂಗುಲಿ- ಮಗುವನ್ನೇ ಕೊಲ್ಲಿದೆಯೆಂದು ತಪ್ಪಾಗಿ ತಿಳಿದು ಅದನ್ನು ಕೊಂದ ಕಥೆ. (೨) ತಿಂದರೆ, ಮುದುಕರು ವಯಸ್ಕರಾಗುವ ಹಣ್ಣನ್ನು ತಂದ ಗಿಳಿಗೆ ತಪ್ಪು ತಿಳಿದು ಕೊಲ್ಲಲಾಯಿತು. ಹಣ್ಣಿನಲ್ಲಿ ಹಾವು ವಿಷ ಬಿಟ್ಟಿತ್ತು. ಆ ಹಣ್ಣನ್ನು ತಿಂದವನು ಸಾವನ್ನಪ್ಪಲು, ಗಿಳಿ ವಿಷದ ಹಣ್ಣನ್ನೇ ತಂದಿದೆಯೆಂದು ತಿಳಿಯಲಾಯಿತು. (೩) ಕೊಳದಲ್ಲಿಯ ವಿಷದ ನೀರನ್ನು ಕುಡಿಯದಂತೆ ರಾಜನಿಗೆ ಗಿಡುಗ ಬಡಿಯಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿತು. ಆದರೆ ರಾಜ ತನಗೆ ನೀರು ಕುಡಿಯಲು ಅಡ್ಡ ಬಂದ ತನ್ನ ಗಿಡುಗವನ್ನೇ ಕತ್ತರಿಸಿ ಹಾಕಿದನು.

vi. ಕೊನೆಗೆ ಪ್ರಧಾನಿ ನಿಜಸಂಗತಿ ಅರುಹಲು ಕಲ್ಲಾಗಿ ಬೀಳುತ್ತಾನೆ. ರಾಜನು ತನ್ನ ಮಗುವನ್ನು ಕಡಿದು ರಕ್ತ ಹಚ್ಚಲು, ಪ್ರಧಾನಿ ಪುನರುಜ್ಜೀವನ ಹೊಂದುತ್ತಾನೆ. ಸತ್ತ ಕೂಸನ್ನು ಪ್ರಧಾನಿಯು ಪಕ್ಷಿಗಳ ಹತ್ತಿರ ತಂದಾಗ, ಅವು ಸಂಜೀವಿನಿ ಕಡ್ಡಿ ತಂದು ಕೂಸನ್ನು ಬದುಕಿಸುತ್ತವೆ.

'೫೧೬: ನಂಬಿಗಸ್ಥ ಸೇವಕ' ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ಸೇರಿಕೊಂಡ ಈ ಆರು ಕಥಾಘಟಕಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ, ಅರಸನ ಶಯ್ಯಾಗಾರದಲ್ಲಿ ಸೇವಕನು ಹಾವನ್ನು ಕಾಯುತ್ತ ಕೂಡುವ ೪ನೇ

ಘಟಕ ಪ್ರಮುಖವೆಂದು ಗ್ರಹಿಸಿ, ಕ್ರಮವಾಗಿ ೩,೪,೫,೬, ಘಟಕಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ '೯೧೬: ಅರಸನ ಶಯ್ಯಾಗಾರವನ್ನು ಕಾಯುತ್ತಿರುವ ಸಹೋದರ (ಸಹಾಯಕ) ಮತ್ತು ಹಾವು' ಎಂಬ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಥಾಮ್ಸನ್ನರು The Types of the Folktales ಎಂಬ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಅಂದರೆ ಈ ಮೇಲಿನ ೯೧೬ ಮಾದರಿಯ ಕಥಾಘಟಕಗಳನ್ನುಳಿದು ಒಂದನೇ ಹಾಗೂ ಎರಡನೇ ಘಟಕಗಳ ವಿವರಣೆಗಳು '೫೧೬: **ನಂಬಿಗಸ್ಥ ಸೇವಕ**' ಕಥೆಗೆ ಸಾಕೆನಿಸುತ್ತವೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಸೇವಕನ ನಿಷ್ಠೆ ಅಥವಾ ನಂಬುಗೆಗೆ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿ ಒಂದನೇ ಘಟಕವೇ ಸಾಕು. ಅಲ್ಲಿ ಸೇವಕನು ತಾನು ಸಾಹಸಗೈದು ಗೆದ್ದ ಹೆಣ್ಣನ್ನು ಮಾಲೀಕನಿಗೆ ಒಪ್ಪಿಸುತ್ತಾನೆ. ತದನಂತರ ಬರುವ ಘಟನೆಗಳೆಲ್ಲ ಪುನ: ಪುನ: ಇದೇ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಬಿತ್ತರಿಸುವ, ಪುನರಾವರ್ತನೆಗೊಳಿಸುವ ಕೆಲಸವನ್ನೇ ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಮೂರು ಮತ್ತು ನಾಲ್ಕನೆಯ ಘಟಕಗಳಂತೂ '೧೫೧೧: **ಅಪನಂಬಿಕೆಯ ರಾಣಿ**' ಮಾದರಿಯಲ್ಲೂ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ.

ಎ.ಕೆ. ರಾಮಾನುಜನ್ ಅವರ Folktales from India ಎಂಬ ಕಥಾಸಂಕಲನದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡ 'ಹೇಳದ ಕಥೆಗಳು' ಎಂಬ ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಕೆಳಗಿನ ಕಥಾಘಟಕಗಳು ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿವೆ:

i. ಕಥೆ ಹೇಳಲಾರದ ಜಿಪುಣಗೊಂಡಿ ಮಲಗಿದಾಗ ಅವನ ದೇಹದೊಳಗಿಂದ ನಾಲ್ಕು ಕಥೆಗಳು ಹೊರಬಂದು ಕುತ್ತುಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಮಾತಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ : (೧) ಊಟದ ತುತ್ತನ್ನು ಸೂಜಿಮಯ ಮಾಡುವುದು, (೨) ದಾರಿಯಲ್ಲಿ ಮರ ತಲೆಯ ಮೇಲೆ ಬೀಳುವುದು, (೩) ಹಾವಾಗಿ ಕಚ್ಚುವುದು, (೪) ನದಿಯ ದೊಡ್ಡ ಅಲೆಯಾಗಿ ಕೊಲ್ಲುವುದು. ಈ ಎಲ್ಲ ಕುತ್ತುಗಳನ್ನು ಎಚ್ಚರಿದ್ದು ಕೇಳಿಸಿಕೊಂಡ ಸೇವಕ, ತನ್ನ ಮಾಲೀಕನನ್ನು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಬದುಕಿಸುತ್ತಾನೆ.

ii. ತನಗೊದಗಿದ ಎಲ್ಲ ಕುತ್ತುಗಳಿಂದ ಪಾರು ಮಾಡಿದ್ದನ್ನು ಗಮನಿಸಿದ ಮಾಲೀಕನು, ಈ ರಹಸ್ಯ ಸೇವಕನಿಗೆ ಹೇಗೆ ತಿಳಿಯಿತು? ಎಂದು ಪ್ರಶ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅದನ್ನು ಅರುಹಿದರೆ ತಾನು ಕಲ್ಲಾಗಿ ಬೀಳುವ, ಕೂಸನ್ನು ಅಪ್ಪಳಿಸಿದರೆ ಜೀವಂತನಾಗುವ ಸಂಗತಿ ತಿಳಿಸಿ, ಗುಟ್ಟನ್ನು ರಟ್ಟು ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ನಂತರ ಕಲ್ಲಾಗಿ ಬಿದ್ದ ಆತನಿಗೆ ಕೂಸನ್ನು ಅಪ್ಪಳಿಸಿ ಬದುಕಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ.

ಈ ಕಥೆಯ ವಿವರಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ – ನಾಲ್ಕು ಅಂಶಗಳು ಗಮನಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತವೆ :

೧. ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಕಥೆಗಳ ವೃತ್ತಾಂತದ ಪ್ರಸ್ತಾಪ ಮಾತ್ರ ಇಲ್ಲಿ ಹೊಸದು. ಅಷ್ಟನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ನಂಬಿಗಸ್ಥ ಸೇವಕ (೫೧೬) ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿಯ ೩ ಮತ್ತು ೬ ನೆಯ ಘಟನೆಗಳೇ ಕ್ರಮವಾಗಿ ಇಲ್ಲಿಯ ಒಂದನೇ ಮತ್ತು ಎರಡನೇ ಘಟಕಗಳಾಗಿವೆ.

೨. ಒಂದನೇ ಘಟನೆಯಲ್ಲಿ ಹಾವನ್ನು ಬೀದಿಯ ಮೇಲೆ ಕೊಲ್ಲುತ್ತಾನೆ ಮತ್ತು ಉಳಿದೆಲ್ಲ ಕುತ್ತುಗಳಲ್ಲಿ ಮಾಲೀಕನನ್ನು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಉಳಿಸುತ್ತಾನೆ. ಶಯ್ಯಾಗಾರವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸುವ ಅಂಶ ಇಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲದಿರುವುದು ಗಮನಾರ್ಹ. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಇದೊಂದು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಕಥಾಘಟಕವೇ ಆಗಿದೆ.

೩. **'ನಂಬಿಗಸ್ಥ ಸೇವಕ' (೫೧೬), ಹಾಗೂ 'ಅರಸನ ಶಯ್ಯಾಗಾರವನ್ನು ಕಾಯುತ್ತಿರುವ ಸಹೋದರ (ಸಹಾಯಕ) ಹಾಗೂ ಹಾವು' (೯೧೬)** ಈ ಮಾದರಿಗಳಲ್ಲಿ 'ನಾಯಕನು ಶಯ್ಯಾಗಾರದಲ್ಲಿ ಹಾವು ಕಚ್ಚಿ ಸಾಯುವನು' ಎಂಬ ನಿರೂಪಣೆಯು ಕಥೆಯೊಂದನ್ನು ಬೇರೊಂದು ಘಟನೆಗೆ ಬೆರೆಸುವ ಕೊಂಡಿ ಎನಿಸುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆಯೇ ಕಥಾಘಟಕಗಳೆಲ್ಲ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಅಸ್ತಿತ್ವವೇ ಹೊಂದಿದ್ದು ಕೊಂಡಿಗಳ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಿಂದ ಅವು ಒಂದರೊಡನೊಂದು ಕೂಡುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತವೆ.

೪. ಪ್ರಾರಂಭದ ಸ್ವಲ್ಪ ವಿವರ ಹೊಸದಾಗಿ ಸೇರಿಕೊಂಡು ಉಳಿದಂತೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಅಸ್ತಿತ್ವ ಹೊಂದಿರುವ ಹಾಗೂ ನಾವು ನೋಡಿದ 'ನಂಬಿಗಸ್ಥ ಸೇವಕ' ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡ ೩ನೇ ಮತ್ತು ೬ನೇ ಈ ಎರಡು ಕಥಾಘಟಕಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು, ಕೊಂಡಿಗಳ ವಿವರಗಳಿಂದ ಬೆಸೆದು, ಒಂದು ಹೊಸ ಕಥೆಯೇ ನಿರ್ಮಾಣವಾದುದು ಗೋಚರಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತದೆ.

ಈ ಕಥಾಘಟಕಗಳ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಮುಂದಿಟ್ಟುಕೊಂಡು, ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಕಥೆಗಳ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದ ಅಭ್ಯಾಸ ನಡೆಸಿದರೆ ನಮ್ಮ ಅರಿವಿಗೆ ಸಹಜವಾಗಿ ಗುರುತು ಸಿಗದಂತೆ ಸೇರಿಕೊಂಡ ಕಥಾಘಟಕಗಳನ್ನೂ ಹಾಗೂ ಕಥಾಘಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸೇರಿಕೊಂಡ ತಪ್ಪುಗಳನ್ನೂ ಪತ್ತೆ ಹಚ್ಚಬಹುದಾಗಿದೆ. ಈ ಮಾತಿಗೆ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ಜಗತ್ಪಸಿದ್ಧ ಸಿಂಡ್ರೆಲ್ಲಾ ಮಾದರಿಯನ್ನೇ ಗಮನಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಸಿಂಡ್ರೆಲ್ಲಾ ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ಎರಡು ಕಥಾಘಟಕಗಳಿರುವಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ:

i. ಮಲತಾಯಿ ಮಲಮಗಳಿಗೆ ಕಾಡುತ್ತಾಳೆ. ಮುಸುರೆ ತಿಕ್ಕುವುದು, ದನ ಕಾಯಲು ಹಚ್ಚುವುದು, ತಿನ್ನಲು ಖಟಿರೊಟ್ಟಿ ಖಾರ್ಪುಡಿ ಕೊಡುವುದು ಇತ್ಯಾದಿ. ಈಕೆಯ ತೊಂದರೆಯನ್ನು ಕಂಡು ಗಿಡದಿಂದ ಬಂದ ಹೆಣ್ಣುಮಗಳು ಅಥವಾ ಗಿಡದಲ್ಲಿ ವಾಸವಾದ ಪಾರಿವಾಳಗಳು ಸಹಾಯಕ್ಕೆ ನಿಲ್ಲುತ್ತವೆ. ತಿನ್ನಲು, ಉಣ್ಣಲು, ಉಡಲು ಪೂರೈಸುತ್ತವೆ.

ii. ಆ ಊರಿನ ಅರಸ ತನ್ನ ಮಗನಿಗಾಗಿ ಸ್ವಯಂವರ ಏರ್ಪಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಮಲತಾಯಿಯ ಮಕ್ಕಳು ಅಲ್ಲಿಗೆ ಹೋಗಲು, ಸಿಂಡ್ರೆಲ್ಲಾ ಕೂಡ ಹೋಗಬಯಸುತ್ತಾಳೆ. ಆಕೆಗೆ ಅಸಾಮಾನ್ಯ ಸಹಾಯಕರು ನೆರವಿಗೆ ಬರುತ್ತಾರೆ. ಮಾಯದ ರಥ, ಝುಗಝುಗಿಸುವ ಬಟ್ಟೆ, ಗಾಜಿನ ಬೂಟುಗಳನ್ನು ಪೂರೈಸುತ್ತಾರೆ. ಹುಡುಗಿ ರಾಜಕುಮಾರನ ಸ್ವಯಂವರಕ್ಕೆ ಹೋಗುತ್ತಾಳೆ. ರಾಜಕುಮಾರ ಆಕೆಯನ್ನು ನೋಡಿ ಮೋಹಗೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಹಿಡಿಯಲು ಹೋದಾಗ ಆಕೆಯ ಗಾಜಿನ ಬೂಟು ಉಚ್ಚಿ ಬಿದ್ದು ಅವಳು ಮಾಯವಾಗುತ್ತಾಳೆ. ರಾಜಕುಮಾರ ಆ ಗಾಜಿನ ಬೂಟನ್ನು ಕಂಡು, ಇದು ಯಾರ ಕಾಲಿಗೆ ಬರುವುದೋ ಅವರನ್ನು ಮದುವೆಯಾಗುವುದಾಗಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಊರೆಲ್ಲ ಅನ್ವೇಷಿಸಿದರೂ ಯಾವ ಯುವತಿಯ ಕಾಲಿಗೂ ಬೂಟು ಬರಲಿಲ್ಲ. ಕೊನೆಗೆ ಉಳಿದ ಈ ಮುಸುರಿ ತಿಕ್ಕುವ ಹುಡುಗಿಗೆ ಗಾಜಿನ ಬೂಟುಗಳು ಸರಿಹೊಂದುತ್ತವೆ. ರಾಜಕುಮಾರ ಆಕೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸಿ, ಮದುವೆಯಾಗುತ್ತಾನೆ.

ಈ ಎರಡು ಕಥಾಘಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಎರಡನೇ ಘಟಕದ ಕಡೆಗೆ ಲಕ್ಷ್ಯ ಸೆಳೆಯಲು ಬಯಸುತ್ತೇನೆ. ಇದನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಲು, [illegible]ದೆ ನೋಡಿದ 'ನಂಬಿಗಸ್ಥ ಸೇವಕ'

(೫೧೬) ಮಾದರಿಯ ಎರಡನೇ ಘಟಕ ನೆರವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದು ಹೀಗಿದೆ: 'ಬಾವಿಯ ದಂಡೆಯ ಮೇಲೆ ರತ್ನದ ಚಪ್ಪಲಿಯೊಂದನ್ನು ಕಂಡ ಅರಸ, ಆ ಚಪ್ಪಲಿ ತೊಡುವಾಕೆಯನ್ನು ಮದುವೆಯಾಗಲು ಬಯಸುತ್ತಾನೆ. ಸಹಾಯಕಿಯಾದ ಮುದುಕಿ, ಉಪಾಯವಾಗಿ ಆ ಹೆಣ್ಣನ್ನು ಒಯ್ಯುತ್ತಾಳೆ....' ಇತ್ಯಾದಿ.

ಇದನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಸಿಂಡ್ರೆಲ್ಲಾ ಕಥೆಯ ಎರಡನೆಯ ಕಥಾಘಟಕದ ವಿವರಗಳನ್ನು ಹೀಗೆ ಪ್ರಶ್ನಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ: ಒಂದು ವಸ್ತುವನ್ನು ಕಂಡು ಮೋಹಗೊಂಡವನು ಆ ಮೊದಲು ಆ ವಸ್ತು ಯಾರದೆಂದು ತಿಳಿಯದೆ ಮೋಹಗೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಉದಾ : ಬಂಗಾರದ ಕೂದಲು, ಭಾವಚಿತ್ರ, ರತ್ನದ ಚಪ್ಪಲಿ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಕಂಡು, ದೊರೆತ ವಸ್ತುವಿನ ಮೂಲಕ ಸಂಬಂಧಿಸಿದವಳನ್ನು ಮೋಹಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅಂದರೆ :

೧) ಒಂದು ವಸ್ತುವಿನ ಮೂಲಕ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಹೆಣ್ಣನ್ನು ಮೋಹಗೊಳ್ಳುವವನು ಆ ಮೊದಲು ಆಕೆಯನ್ನು ನೋಡಿರಲಾರ.

೨)ನೇರವಾಗಿ ಹೆಣ್ಣನ್ನು ನೋಡಿದವನು ಅವಳ ಅಂಗಾಂಶ ಅಥವಾ ಅವಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಯಾವುದೇ ವಸ್ತುವಿನ ಮೂಲಕ ಶೋಧ ನಡೆಸಲಾರ.

ಈ ಅಂಶಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ- ಸಿಂಡ್ರೆಲ್ಲಾ ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಗಾಜಿನ ಬೂಟುಗಳು, ಬಂಗಾರದ ಕೂದಲಿನಂತೆ ರತ್ನದ ಚಪ್ಪಲಿಗಳಂತೆ ಸೌಂದರ್ಯದ ಪ್ರತೀಕಗಳಾಗಿವೆ. ಆದುದರಿಂದ 'ರಾಜಕುಮಾರನು ಸಿಂಡ್ರೆಲ್ಲಾಳನ್ನು ಮೊದಲು ಕಂಡು, ನಂತರ ಅವಳ ಗಾಜಿನ ಬೂಟಿನ ಮೂಲಕ ಆಕೆಯ ಶೋಧ ನಡೆಸಿದ' ಎಂಬ ವಿವರಣೆ ಜನಪದ ಕಥೆಗಳ ಸ್ವಭಾವಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿದೆ.

ಆದುದರಿಂದ '**ನಂಬಿಗಸ್ಥ ಸೇವಕ' (೫೧೬)** ಕಥಾಮಾದರಿಯ ಎರಡನೇ ಘಟಕದಲ್ಲಿ ರತ್ನದ ಚಪ್ಪಲಿ ಕಂಡು, ಅವನ್ನು ಮೆಟ್ಟುವಾಕೆಯನ್ನು ಮೋಹಿಸುವಂತೆ, ರಾಜಕುಮಾರ ತಾನು ಆ ಪೂರ್ವ ನೋಡದ ಅಥವಾ ಗಮನಿಸದ ಹೆಣ್ಣನ್ನೇ ಅವಳ ಕಾಜಿನ ಬೂಟಿನ ಮೂಲಕ ಮೋಹಗೊಂಡು, ಶೋಧನೆಗೆ ತೊಡಗಬೇಕು. ಸಹಾಯಕರು ಸಿಂಡ್ರೆಲ್ಲಾಳನ್ನು ಶೋಧಿಸಿ ತಂದು ಒಪ್ಪಿಸಬೇಕು. ಆತ ಮದುವೆಯಾಗಬೇಕು. ಅಂದಾಗ ಅದು ಜನಪದ ಕಥೆಯ ಸ್ವಾಭಾವಿಕ ವಿವರಣೆ ಎನಿಸುತ್ತದೆ.

ಇದನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ : 'ರಾಜಕುಮಾರನ ಸ್ವಯಂವರಕ್ಕೆ ಬಂದ ಹೆಣ್ಣುಗಳೆಲ್ಲ ಹೊರಟುಹೋದ ನಂತರ, ಅಲ್ಲಿ ಕಳಚಿಬಿದ್ದ ಕಾಜಿನ ಬೂಟನ್ನು ಕಂಡು, ರಾಜಕುಮಾರ ಆ ಬೂಟು ತೊಡುವಾಕೆಯನ್ನು ಮೋಹಿಸುತ್ತಾನೆ. ಸಹಾಯಕರ ಮೂಲಕ ಶೋಧಿಸಿ, ಮದುವೆಯಾಗುತ್ತಾನೆ' ಎಂಬ ವಿವರ ಸರಿಯೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಆಗ ಇದು ಒಂದು ಸ್ವತಂತ್ರ ಅಸ್ತಿತ್ವ ಹೊಂದಿದ ಕಥಾಘಟಕ ಎನಿಸುತ್ತದೆ. ಇದರಂತೆ ಸಿಂಡ್ರೆಲ್ಲಾದ ಪ್ರಥಮ ಘಟಕವು ಕೂಡ ಸ್ವತಂತ್ರ ಘಟಕವೇ ಎನಿಸುತ್ತದೆ: ಮಲತಾಯಿ ಮಲಮಗಳನ್ನು ಕಾಡುವುದು, ಅಸಾಧಾರಣ ಸಹಾಯಕರು ಮಲಮಗಳ ಸಹಾಯಕ್ಕೆ ನಿಲ್ಲುವುದು ಇತ್ಯಾದಿ. ಹೀಗೆ ಎರಡು ಸ್ವತಂತ್ರ ಘಟಕಗಳನ್ನು

ಜೋಡಿಸಲು ರಾಜಕುಮಾರನ ಸ್ವಯಂವರಕ್ಕೆ ಮಲತಾಯಿಯ ಮಗಳೇ ತನ್ನ ಸಹಾಯಕರ ಸಹಕಾರದೊಂದಿಗೆ ಬಂದಳೆಂದು ಬೆಸುಗೆಯ ರೂಪದ ವಿವರಣೆ ಕೊಡಲಾಗುತ್ತದೆನಿಸುತ್ತದೆ.

ನಾವು ನಮ್ಮ ಅಭ್ಯಾಸವನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಾದೇಶಿಕಗೊಳಿಸುವುದರಿಂದ ಇಂತಹ ಸೂಕ್ಷ್ಮಗಳೆಲ್ಲ ಅರಿವಿಗೆ ಬರುತ್ತವೆ. ಈ ಅಧ್ಯಯನವನ್ನು ಇನ್ನೂ ಮುಂದುವರೆಸಿದರೆ ಈಗ ಸ್ವತಂತ್ರ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಅಸ್ತಿತ್ವ ಹೊಂದಿದ ಕಥಾಘಟಕಗಳೆಲ್ಲ ಮೂಲದಲ್ಲಿ ಸರಳವಾದ ಸಣ್ಣ ಸಣ್ಣ ಕಥೆಗಳೇ ಆಗಿರುವಂತೆ ತೋರುತ್ತವೆ. ಸ್ವತಂತ್ರವಾದ ವಚನಗಳಿಂದ ಶೂನ್ಯ ಸಂಪಾದನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯಗಳು ರೂಪು-ಪಡೆದಂತೆ; ವಡ್ಡಾರಾಧನೆ, ಜೈನ ಭವಾವಳಿಯ ಕಥೆಗಳು, ಬೇತಾಳನ ಕಥೆಗಳು, ಪುರಾಣಕಾವ್ಯ ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ, ಒಂದು ಕಥೆಗೆ ಇನ್ನೊಂದು ಕಥೆ, ಒಂದು ಕಥೆಯೊಳಗೆ ಇನ್ನೊಂದು ಕಥೆಯನ್ನು ಬೆಸೆದು ಬರೆಯುವ ರೂಢಿ ಇರುವುದು ನಮಗೆ ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಎರಡು ಅಥವಾ ಹೆಚ್ಚಿನ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಪೋಣಿಸಿ ಹೇಳುವಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲ ಕಡೆ ಸಂಕೀರ್ಣತೆ ಉಂಟಾಗುವುದು. ಯಾವುದೋ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾದ ಇಂತಹ ಬೆರೆಸಿ ಹೇಳುವ ಪದ್ಧತಿ, ಸರಳವಾದ ಜನಪದ ಕಥೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಕೀರ್ಣತೆ ತಲೆ ಹಾಕಲು ಕಾರಣವಾಯಿತು.

ಹೀಗೆ ಎರಡು ಅಥವಾ ಹೆಚ್ಚಿನ ಕಥೆಗಳು ಒಂದನ್ನೊಂದು ಕೂಡುವಾಗ, ಅನೇಕ ಕಥೆಗಳು ತಮ್ಮ ಪ್ರಾರಂಭದ ಮತ್ತು ಕೊನೆಯ ವಿವರಗಳನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಕಥಾಘಟಕಗಳಾಗಿ ಮಾರ್ಪಾಟು ಹೊಂದಿದಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಪರ್ಯಾಯವಾಗಿ ಒಂದು ಘಟಕವನ್ನು ಇನ್ನೊಂದರ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ ಬೆರೆಯಲು ಬೇಕಾಗುವ ಕೊಂಡೀವಿವರಗಳು (Connectives) ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡವೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ.

ಆದರೆ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಇವತ್ತಿಗೂ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಪಕವಾದ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಒಳಪಡಿಸಿದರೆ, ಕೆಲ ಕಥಾಘಟಕಗಳ ಬಿಟ್ಟು ಹೋದ ವಿವರಗಳು ಏನಿರಬಹುದೆಂದು ತಿಳಿಯಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಅನೇಕ ಕಥಾಘಟಕಗಳ ಮೂಲ ಸರಳ ಕಥೆಗಳು ಇವತ್ತಿಗೂ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತದಲ್ಲಿವೆ. ಆದರೆ ಎಲ್ಲ ಕಥಾಘಟಕಗಳ ಸರಳ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಶೋಧಿಸಲು ನಮ್ಮಿಂದ ಸಾಧ್ಯವಾಗಲಿಕ್ಕಿಲ್ಲ. ಬಹುಶಃ ಏನಿರಬಹುದೆಂದು ಊಹಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಬಹುದು. ಹೀಗೆ ಗುರುತಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಸರಳ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಮುದ್ರಿತ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಪುನಃ ಅವನ್ನು ಪ್ರಚಾರಕ್ಕೆ ತರಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಈಗ ಆರ್ನೆ-ಥಾಮ್ಸನ್ನರ ಮಾದರಿಸೂಚಿ The Types of the Folktales ಹಾಗೂ **'ಭಾರತ ಕಥಾ ಮಾದರಿ ಸೂಚಿ'** ಇವನ್ನು ಆಧಾರವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಸರಳ ಕಥೆಗಳು ಹೇಗೆ ಸಂಕೀರ್ಣಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ, 'ಕಥಾಘಟಕಗಳ' 'ಸರಳಕಥಾರೂಪ'ಗಳು ಹೇಗಿವೆ, ಸರಳಕಥೆಗಳು ಹೇಗೆ ತಮ್ಮ ಪ್ರಾರಂಭದ ಮತ್ತು ಕೊನೆಯ ವಿವರಗಳನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಕಥಾಘಟಕಗಳಾಗುತ್ತವೆ ಹಾಗೂ ಮಾದರಿ ಸೂಚಿಯಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಗೊಂದಲಗಳು ಹೇಗೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಈ ಗೊಂದಲಗಳಿಗೆ ಮಾದರಿ ಸೂಚಿ ತಯಾರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಅಂತರರಾಷ್ಟ್ರೀಯದೃಷ್ಟಿ ಹೇಗೆ ಕಾರಣವಾಗಿದೆ ಎಂಬಿತ್ಯಾದಿ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು, ಕೆಲ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಮೇಲೆ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ 'ಕಥಾಮಾದರಿ ಸೂಚಿ' ಗಳಿಂದಲೇ ಗಮನಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಕಥೆಯ ಸಂಕೀರ್ಣ ಸ್ವಭಾವದಿಂದಾಗಿ ಸ್ಟಿಥ್ ಥಾಮ್ಸನ್ನರೇ ಒಂದು ಕಥೆಯನ್ನು ಎರಡಾಗಿ, ಎರಡು ಕಥೆಗಳನ್ನು ಒಂದಾಗಿ ಗಮನಿಸಿದ ಉದಾಹರಣೆಗಳು ನಮಗೆ ಆರ್ನೆ-ಥಾಮ್ಸನ್ ಮಾದರಿ ಸೂಚಿಯಲ್ಲಿ ದೊರೆಯುತ್ತವೆ. **'ಭಾರತೀಯ ಕಥಾಮಾದರಿ ಸೂಚಿ'**ಯಲ್ಲಿ **'೧೦೦೦ ಕರಾರು: ಸಿಟ್ಟು ಮಾಡಬಾರದು' (ದುಡಿಯಲು ಸಾಕೆನ್ನಬಾರದು)** ಹಾಗೂ **'೧೦೦೦ಎ: ಬ್ರಾಹ್ಮಣ (ಮಾಲಿಕ) ನೂ ಹಾಗೂ ಅವನ ಸೇವಕನು'** ಎಂದು ಎರಡು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಥಾಮ್ಸನ್ನರು ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಹೀಗೆ ಗುರುತಿಸಲು ಅವರು ಒಂದಿಷ್ಟು ವಿವರಣೆಯನ್ನು ಕೊಟ್ಟು ಸಮರ್ಥಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಈ ಕಥೆಯ ಸಾರಾಂಶ ಇಷ್ಟಿದೆ: ಮಾಲೀಕನು ಆಳಿಗೆ ಎಲೆಯ ತುಂಬ ಅನ್ನ, ದೊಣ್ಣೆಯ ತುಂಬ ಸಾರು, ಕುಂಡಿ ತುಂಬ ಬಟ್ಟೆ ಪೂರೈಸಲಾಗುತ್ತದೆ; ದುಡಿಯಲು ಸಾಕೆಂದರೆ ಕುಂಡಿಯ ತೊಗಲನ್ನು ಕೊಯ್ದು ಕೊಡಬೇಕು ಎಂಬ ಕರಾರಿನ ಮೇಲೆ ದುಡಿಯಲು ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಈ ತೊಂದರೆಯನ್ನು ಸಹಿಸದ ಅನೇಕ ಜನ ಆಳುಗಳು ಸೋಲಲು, ಅವರ ಕುಂಡಿಯ ತೊಗಲನ್ನು ಕೊಯ್ದುಕೊಂಡಿರುತ್ತಾನೆ. ಕೊನೆಗೆ ಒಬ್ಬ ಆಳು ಈತನಲ್ಲಿಗೆ ಮುದ್ದಾಮು ಬಂದು, ಮಾಲೀಕನಿಗೆ ಕಾಡಿಸಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸುತ್ತಾನೆ. ಮಾಲೀಕ ಈತನಿಗೆ ಹೇಗಾದರೂ ಮಾಡಿ ಕೊನೆಗಾಣಿಸಬೇಕೆಂದು ಮಗಳ ಮನೆಗೆ ಕರೆದುಕೊಂಡು ಹೊರಡುತ್ತಾನೆ : ದಾರಿಯಲ್ಲಿ ೧) ಕುದುರೆಯ ಹಿಂದೆ ಬಿದ್ದುದನ್ನು ನೋಡುತ್ತಾ ಬಾ ಎನ್ನಲು ಪೂಜೆಯ ಸಾಮಾನುಗಳನ್ನು ಬಿದ್ದರೂ ನೋಡುತ್ತ ಬರುವುದು, (೨) ಬಿದ್ದುದನ್ನು ತಾ ಎನ್ನಲು ಲದ್ದಿಯನ್ನು ಎತ್ತಿ ಕೊಡುವುದು, (೩) ರಾತ್ರಿ ಮಲಗಿದಾಗ ಕೊಲ್ಲಬೇಕೆಂದು ಹೊಂಚು ಹಾಕಿದಾಗ ತನ್ನ ಹಾಸಿಗೆಗೆ ಪ್ರಾಣಿಯನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸಿ ಪಾರಾಗುವುದು, (೪) ನೀನು ದುಡಿಯುವುದು ಸಾಕೆನ್ನಲು ಮಾಲಿಕನ ಕುಂಡಿಯ ತೊಗಲನ್ನೇ ಕೊಯ್ದುಕೊಂಡು ಪಾಠ ಕಲಿಸುವುದು. ಈ ವಿವರಣೆಯುಳ್ಳ ಮಾದರಿಗೆ ೧೦೦೦ ಸಂಖ್ಯೆಯನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ೧೦೦೦ಎ ಕಥೆಯೂ ಇದೇ ಆಗಿದ್ದು ಅದನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಗುರುತಿಸಲು ಅವರು ಕೊಡುವ ಕಾರಣ ಎಂದರೆ ಸೇವಕನನ್ನು ಕೊಲ್ಲಲು ಯೋಚನೆ ಮಾಡಿದ ಮಾಲೀಕ, ಅವನನ್ನು ಕೊಲ್ಲುವಂತೆ ಪತ್ರ ಬರೆದು ಅವನಿಂದಲೇ ಕಳಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ಒಂದು ಭಿನ್ನವಾದ ಆಶಯದಿಂದಲೇ ಆ ಕಥೆಯನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಮಾದರಿಯೆಂದು ಗಣಿಸಿದ್ದು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಾರ್ಹ.

ಥಾಮ್ಸನ್ನರ ಈ ಆಲೋಚನೆ ಸರಿಯಾದುದಲ್ಲ ಎನಿಸುತ್ತದೆ. ಕಾರಣವೆಂದರೆ ಅವರು ಭಾರತೀಯ ಮೂಲದ ಈ ಕಥೆಯನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಲು ವಿಫಲರಾಗಿರುವುದು. ಇದು ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಒಂದೇ ಕಥೆಯಾಗಿದ್ದು ನಾವು ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಈ ಕಥೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಅದರ ಬೆಳವಣಿಗೆ ರಂಜನೀಯವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಸೇವಕನನ್ನು ಕೊಲ್ಲುವಂತೆ ಪತ್ರ ಬರೆದು, ಸ್ವತಃ ಅವನಿಂದಲೇ ಅದನ್ನು ಕಳಿಸುವ ಆಶಯ ತೀರ ಗಂಭೀರವಾದದ್ದಾಗಿದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಈ ಆಶಯ ಬೇರೆಡೆಯಿಂದ ಬಂದು ಸೇರಿಕೊಂಡಿರಬೇಕೆಂಬುದು ಮೇಲು ನೋಟಕ್ಕೆ ಗೋಚರಿಸುವ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ. **ಮಾದರಿ ೯೩೦: ಹಣೆಬರಹ ಅಥವಾ ಭವಿಷ್ಯ** ಎಂಬ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ನಾಯಕ ಮುಂದೆ ರಾಜನಾಗಲಿರುವ ಭವಿಷ್ಯ ಹೊಂದಿ, ಅವನನ್ನು ಕೊಲ್ಲಲು ಮಾಡುವ ಗಂಭೀರ ಪ್ರಯತ್ನಗಳಲ್ಲಿ ಇದೂ ಒಂದಾಗಿದೆ. ಮತ್ತು ಇದು ಅಲ್ಲಿಯ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ

ತಕ್ಕಂತದ್ದೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಮೇಲಾಗಿ ಪತ್ರದ ಪ್ರಸ್ತಾಪವೇ ಲಿಖಿತ ಮೂಲದಿಂದ ಬಂದು ಸೇರಿದ ಆಶಯವಾಗಿದೆ. ಈ ಎಲ್ಲಾ ಕಾರಣಗಳಿಂದಾಗಿ ಥಾಮ್ಸನ್ನರು ಸರಳವಾದ ಒಂದೇ ಕಥೆಯನ್ನೇ ಎರಡೆಂದು ಗ್ರಹಿಸಿದ್ದಾರೆ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಈ ಇಡೀ ಕಥೆಯೇ ೬೫೦ಎ ಸಂಖ್ಯೆಯ 'ಬಲಿಷ್ಠ ಜಾನ್'(Strong John) ಮಾದರಿಯ ಒಂದು ಘಟಕವಾಗಿ ಬಿತ್ತರಿಸಿದ್ದು ಆರ್ನೆ- ಥಾಮ್ಸನ್ ಮಾದರಿ ಸೂಚಿಯಲ್ಲಿ ದಾಖಲಾಗಿದೆ. ಅಲ್ಲಿ 'ಬಲಿಷ್ಠ ಜಾನ್' ಗೈಯ್ಯುವ ಅನೇಕ ಘಟನೆಗಳಲ್ಲಿ ಇದೂ ಒಂದು ಘಟನೆಯಾಗಿ ಸೇರಿದೆ.

ಈ ಮೇಲಿನ ಎರಡು ಉದಾಹರಣೆಗಳಿಂದ ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಅಂಶಗಳು ಎರಡು: (೧) ಒಂದೇ ಒಂದು ಹೊರಗಿನ ಆಶಯ ನುಸುಳಿ ಒಂದು ಕಥೆಯನ್ನು ಎರಡಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಲು ಕಾರಣವಾಗಿದೆ. (೨) ಒಂದು ಕಥೆ ಮತ್ತೊಂದು ಕಥೆಯ ಒಂದು ಘಟನೆಯಾಗಿ ಮಾರ್ಪಾಟು ಹೊಂದಿದೆ.

ಈ ಎರಡೂ ಕಾರಣಗಳಿಂದಾಗಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾದ ಎರಡು ಕಥೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಕೀರ್ಣತೆ ತಲೆಹಾಕಿದೆ. ಕಥೆಗಳ ವ್ಯಾಪಕವಾದ ಅಧ್ಯಯನದಿಂದ ಈ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಗಳನ್ನು ಅರಿಯಲು ಮತ್ತು ಬಿಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಆಶಯಗಳ ಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನು ಅರಿತರೆ, ಇಂತಹ ಆಶಯ ಇಲ್ಲೇ ಬರಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಗುರುತಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಈ ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ನುಸುಳಿ ಬಂದ 'ತನ್ನ ಕೊಲೆಯ ಸೂಚನೆಯನ್ನು ಹೊತ್ತ ಪತ್ರವನ್ನು ತಾನೇ ಕೊಂಡೊಯ್ಯುತ್ತಿರುವ ಯುವಕ' ಎಂಬ ಆಶಯ **೯೩೦: ಭವಿಷ್ಯ-ಹಣೆಬರಹ** ದಂತಹ ಗಂಭೀರ ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಆದರೆ ಒಬ್ಬ ದುಷ್ಟ ಮಾಲೀಕನಿಗೆ ಪಾಠ ಕಲಿಸುವ ಮತ್ತು ರಂಜನೆಯ ಗುಣಗಳುಳ್ಳ ಒಂದು ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಆಶಯ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳದೆ, ಮಣ್ಣಿನ ಮಡಿಕೆಯ ಮೈಯಲ್ಲಿ ಸೇರಿಕೊಂಡ ಹರಳಿನಂತೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ **೬೫೦ : ಬಲಿಷ್ಠ ಜಾನ್** ಕಥೆಯ ಒಂದು ಘಟಕವಾಗಿ ಇಡೀ ಕಥೆ ಸೇರ್ಪಡೆಯಾದದ್ದು ಆತ ಗೈಯ್ಯುವ ಅನೇಕ ಘಟನೆಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಾಗಿ. ಆದರೆ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಈ ಕಥೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಹೇಳುವ ಒಂದು ಪರಂಪರೆಯೇ ಇರುವುದರಿಂದ ಇದರ ಪ್ರತ್ಯೇಕತೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಅಂದರೆ ಸ್ವತಂತ್ರ ಅಸ್ತಿತ್ವ ಹೊಂದಿದ ಒಂದು ಕಥೆ, ಒಂದು ಕಥಾಘಟಕವಾಗಿ ಪರಿವರ್ತನೆ ಹೊಂದಿ, ಬೇರೊಂದು ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಸೇರಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಮಹತ್ವದ ಅಂಶ ಇಲ್ಲಿ ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ.

ಹೀಗೆ ಸ್ವತಂತ್ರ ಅಸ್ತಿತ್ವ ಹೊಂದಿರಬಹುದಾದ ಸೂಚನೆಗಳನ್ನು ಹೊತ್ತ ಅನೇಕ ಕಥಾಘಟಕಗಳು ಒಂದರೊಡನೊಂದು ಕೂಡಿ, ಈಗ ಪ್ರಚಲಿತದಲ್ಲಿರುವ ಅನೇಕ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಸಂಕೀರ್ಣಕಥೆಗಳು ರೂಪುಗೊಂಡಂತೆ ತೋರುತ್ತವೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ:

೧.ಕಥಾಘಟಕ ಒಂದು : ಇರಳುಗಣ್ಣಿನ ಅಳಿಯ ಅತ್ತೆಯ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಫಜೀತಿಗೀಡಾಗುವುದು.

೨.ಕಥಾಘಟಕ ಎರಡು : ಅತ್ತೆಯ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಮಾಳಿಗೆ ಮೇಲೆ ರಾತ್ರಿ ಉಪವಾಸ ಮಲಗಿದ ಅಳಿಯ, ಬೆಳಕಿಂಡಿಯಿಂದ ಅಡಿಗೆಮನೆ ಪೂ... [illegible] ...ಜೀತಿಗೀಡಾಗುವುದು.

ಥಾಮ್ಸನ್ನರು ಈ ಎರಡೂ ಘಟಕಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಿ, ಒಂದೇ ಕಥಾ ಮಾದರಿ ಎಂದು ಗ್ರಹಿಸಿ ೧೬೮೫ಎ ಸಂಖ್ಯೆಯಡಿ: Stupid Son-in-Law ಎಂದು ಕರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಈ ಎರಡೂ ಕಥಾಘಟಕಗಳೂ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಕಥೆಗಳಾಗಿ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿವೆ. ಇವೆರಡನ್ನೂ ಕೂಡಿಸಿ, ಒಂದು ಕಥೆಯಾಗಿ ಹೇಳುವುದನ್ನು ನಾನು ಯಾವ ವಕ್ತಾರನಿಂದಲೂ ಕೇಳಿಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ನನ್ನ **'ಕಲಬುರ್ಗಿ ಜಿಲ್ಲೆಯ ಜನಪದ ಕಥೆಗಳ ಮಾದರಿ ಸೂಚಿ'**ಯಲ್ಲಿ ಇವೆರಡನ್ನೂ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿಯೇ ಗಣಿಸಿ, ೧೬೮೫ಎ ಹಾಗೂ ೧೬೮೫ಬಿ ಸಂಖ್ಯೆಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದೇನೆ.

ಥಾಮ್ಸನ್ನರು ಈ ಎರಡು ಕಥೆಗಳನ್ನು ಒಂದೇ ಕಥೆಯಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಲು ಎರಡು ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಕೊಡಬಹುದು : (೧) ಎರಡೂ **'ಅತ್ತೆಯ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಅಳಿಯ'** ಎಂಬ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು, (೨) ಯಾವನೋ ವಕ್ತಾರ ಅವುಗಳ ಸಂದರ್ಭದಿಂದಾಗಿ ಎರಡನ್ನೂ ಕೂಡಿಸಿಯೇ ಹೇಳಿದ್ದು ಈ ಎರಡು ಕಾರಣಗಳಿಂದಾಗಿ ಥಾಮ್ಸನ್ನರಿಗೆ ಸ್ಥಳೀಯ ಕಥಾ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ಅರಿಯಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿಲ್ಲ. ಹೀಗಾಗಿ ಎರಡನ್ನೂ ಕೂಡಿಸಿ ಒಂದೇ ಕಥೆಯಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಅಂಶಗಳೆಂದರೆ : ೧. ವಸ್ತು ಸಂದರ್ಭದ ಹೋಲಿಕೆಯಿಂದಾಗಿ ವಕ್ತಾರರು ಕಥೆಗಳನ್ನು ಪೋಣಿಸಿ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ (೨) ಹೀಗೆ ಕಥೆಗಳು ಒಂದಾದ ನಂತರ ಒಂದು ಕೂಡುವಲ್ಲಿ ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ಪಡೆದ ರೂಪದ ವಿವರಣೆಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲ ವಿವರಣೆಗಳನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಕಥಾಘಟಕಗಳಾಗಿ ರೂಪು ಪಡೆಯುತ್ತವೆ ಎಂಬುದು.

ಇದನ್ನೆಲ್ಲ ಅರಿಯಬೇಕಾದರೆ ಸ್ಥಳೀಯ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಕಥೆಗಳ ಅಧ್ಯಯನ ನಡೆಯ ಬೇಕಾದುದು ಅವಶ್ಯ. ಇದರಿಂದ ಜನಪದ ಕಥೆಗಳು ಮೂಲದಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಸರಳ ರೂಪ ಪಡೆದಿ ದ್ದವು, ಅವು ಬರಬರುತ್ತ ಮೌಖಿಕ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಸಂಕೀರ್ಣ ರೂಪಕ್ಕೆ ವಾಲಿದವು ಎಂಬ ಇತಿಹಾಸ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಈ ಕಥೆಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಪುನರ್ ಅಭ್ಯಾಸಕ್ಕೆ ಅಳವಡಿಸಿ ದರೆ, ಅವುಗಳ ಸರಳ ರೂಪಗಳನ್ನು ಪತ್ತೆಹಚ್ಚಲು ಇಲ್ಲವೆ ಪುನಾರಚಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ.

ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಆರ್ನೆ-ಥಾಮ್ಸನ್ನರ ಮಾದರಿ ಸೂಚಿಯಿಂದ ಇನ್ನೊಂದು ಬಗೆಯ ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ: ಅವರು ಗುರುತಿಸುವ '1313A: The man takes seriously the prediction of death ' ಎಂಬ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ಮೂರು ಮುಖ್ಯ ಕಥಾಘಟಕಗಳಿವೆ :

೧. ಟೊಂಗೆಯ ತುದಿಗೆ ಕುಳಿತು ಅದರ ಬೊಡ್ಡೆ ಕಡಿಯುತ್ತಿರುವ ಮೂರ್ಖ.

೨. ತನ್ನಷ್ಟಕ್ಕೆ ತಾನು ಸತ್ತಂತೆ ತಿಳಿದುಕೊಂಡವನು.

೩. ಮೂರ್ಖನು ಕಳ್ಳರ ಸಂಗದಲ್ಲಿ ಕಳ್ಳತನಕ್ಕೆ ಹೋಗುವುದು,ಫಜೀತಿಗೀಡಾಗುವುದು.

ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಅಂಶವೆಂದರೆ, ಥಾಮ್ಸನ್ನರೇ ಈ ಮೂರು ಕಥಾಘಟಕಗಳನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಮಾದರಿಗಳಾಗಿಯೂ ಗುರುತಿಸಿದ್ದು ಅವರ ಮಾದರಿ ಸೂಚಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಕಂಡುಬರು ತ್ತದೆ. ಕ್ರಮವಾಗಿ ಆ ಮಾದರಿ ಸಂಖ್ಯೆಗಳು ಹೀಗಿವೆ : ೧೨೪೦, ೧೩೧೩, ೧೬೯೨.

ನಮಗಿಲ್ಲಿ ಬೇಕಾದ ಅಂಶವೆಂದರೆ - ಒಂದೇ ವೇಳೆಗೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಮೂರು ಸರಳ ಕಥೆಗಳು ಪ್ರಚಲಿತದಲ್ಲಿರುವುದು ಮತ್ತು ಅದೇ ವೇಳೆಗೆ ಆ ಮೂರು ಕಥೆಗಳು ಕೂಡಿ ಒಂದು ಸಂಕೀರ್ಣ ಕತೆಯಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡು ಪ್ರಚಲಿತಗೊಂಡುದು. ಇಂಥಲ್ಲಿ: ೧) ಸ್ವತಂತ್ರ ಕಥೆಗಳು ಹೇಗಿರುತ್ತವೆ, ೨) ಅವು ಪರಸ್ಪರ ಕೂಡುವಾಗ ತಮ್ಮ ಕೆಲ ವಿವರಗಳನ್ನು ಕಳೆದು ಕೊಂಡು ಹೇಗೆ ಕಥಾಘಟಕಗಳಾಗಿ ಪರಿವರ್ತನೆ ಹೊಂದುತ್ತವೆ. ೩) ಈ ಕಥಾಘಟಕಗಳಿಂದ ಸಂಕೀರ್ಣ ಕಥೆಗಳು ಹೇಗೆ ನಿರ್ಮಾಣವಾಗುತ್ತವೆ ಎಂಬ ಅಂಶಗಳೂ ತಿಳಿದುಬರುತ್ತವೆ. ಇದರಿಂದ ಕಥಾಘಟಕಗಳ ಸೃಷ್ಟಿ ಮತ್ತು ಸ್ವರೂಪಗಳನ್ನು ಅರಿಯಲು ನಮಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಈ ನಡುವೆ ನಮಗೆ ತಿಳಿದುಬರುವ ಇನ್ನೊಂದು ಮುಖ್ಯ ಅಂಶವೆಂದರೆ, ಸರಳ ಕಥೆಗಳು ಕೆಲ ವಿವರಗಳನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು, ಪರಸ್ಪರ ಕೂಡುವಾಗ, ಅಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಹೊಸ ವಿವರಗಳು ಬೆಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಇವುಗಳ ಕೆಲಸವೆಂದರೆ ಒಂದು ಘಟಕವನ್ನು ಇನ್ನೊಂದು ಘಟಕದ ಜೊತೆಗೆ ಬೆಸೆಯುವುದು. ಇವುಗಳನ್ನು ನಾನು ಕೊಂಡಿ (Connectives) ವಿವರಗಳೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತೇನೆ. ಈ ಜೋಡಣೆಗಳು ಕೆಲವು ಮಾತಿನ ವಿವರಗಳಾಗಿರಬಹುದು ಅಥವಾ ಆಶಯವಾಗಿರಬಹುದು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ: '' ಟೊಂಗೆಯ ಮೇಲೆ ಕುಳಿತು ಬೊಡ್ಡೆ ಕಡಿಯುವಾತನಿಗೆ ದೇವರು ಮನುಷ್ಯ ವೇಷದಲ್ಲಿ ಬಂದು 'ನೀನು ಬೀಳುತ್ತಿ' ಎಂದು ಹೇಳಿದನು. ಅವನ ಮಾತನ್ನು ಕೇಳದೆ ಟೊಂಗೆಯನ್ನು ಕಡಿದುದರಿಂದ ಬಿದ್ದ ಮೂರ್ಖ, ಆತ ನಿಜ ಹೇಳುತ್ತಾನೆಂದು ಬಗೆದು, 'ನಾನು ಎಂದು ಸಾಯುವೆ' ಎಂದು ಕೇಳಿದನು. ಆತ ಸುಮ್ಮನೆ- 'ಹೊಟ್ಟೆಗೆ ದಾರ ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡು, ಚಟಿಗೆ ನುಚ್ಚುಂಡು ಮಜ್ಜಿಗೆ ಕುಡಿದಾಗ, ದಾರ ಕಡಿದರೆ ಅಂದೇ ಸತ್ತಂತೆ' ಎಂದು ಹೇಳಿದನು. ಹಾಗೆ ಆಗಲು, ಸತ್ತೆನೆಂದು ತಿಳಿದು ಸ್ಮಶಾನದಲ್ಲಿ ಹೋಗಿ ಕುಳಿತನು. ಅಲ್ಲಿ ರಾತ್ರಿ ಕಳ್ಳರ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕಿಹಾಕಿಕೊಂಡನು. ಅವರು ಇವನನ್ನು ಕಳ್ಳತನಕ್ಕಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಹೋದಾಗ ಫಜೀತಿಗೀಡಾದನು.'' ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ಮೂರು ಘಟಕಗಳು ಕೂಡಿಕೊಳ್ಳುವಲ್ಲಿ - ಶಿವನು ಮಾನವ ವೇಷದಲ್ಲಿ ಬಂದು ಅವನೊಂದಿಗೆ ವ್ಯವಹರಿಸಿದ ಘಟನೆ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದೆ.

ನನ್ನ ಗಮನಕ್ಕೆ ಬಂದಂತೆ, ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಈ ಮೂರು ಘಟಕಗಳನ್ನು ಕೂಡಿಸಿಯೇ ಒಂದು ಕಥೆಯಾಗಿ ಹೇಳುವ ಸಂಪ್ರದಾಯವಿದೆ. ಆದರೆ ಈ ಮೂರನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಹೇಳುವ ಸಂಪ್ರದಾಯವಿದೆ ಎಂದು ನನ್ನ ಗಮನಕ್ಕೆ ಬಂದುದು ಥಾಮ್ಸನ್ನರ ಸೂಚಿಯಿಂದಲೇ. ಇಂತಹ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿ, ನಮ್ಮ ಶೋಧವನ್ನು ಮತ್ತೆ ಮುಂದುವರೆಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಈ ಮೇಲಿನ ಉದಾಹರಣೆಯಲ್ಲಿ ಮೂರು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಮಾದರಿಗಳ ಉಲ್ಲೇಖ ಮತ್ತು ಆ ಮೂರೂ ಮಾದರಿಗಳು ಕೂಡಿಕೊಂಡು ನಿರ್ಮಾಣವಾದ ಒಂದು ಮಾದರಿಯ ಉಲ್ಲೇಖ- ಈ ಎರಡನ್ನೂ ಆರ್ನೆ-ಥಾಮ್ಸನ್ ಮಾದರಿ ಸೂಚಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಆದರೆ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಪ್ರಚಲಿತದಲ್ಲಿದ್ದ ಮತ್ತು ಕೂಡಿಸಿಯೂ ಒಂದಾಗಿ ಹೇಳುವ ಸಂಪ್ರದಾಯವಿದ್ದ ಮೂರು ಕಥೆಗಳನ್ನು ಥಾಮ್ಸನ್ನರು ತಮ್ಮ ಮಾದರಿ ಸೂಚಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಸೂಚಿಸುವ, ಆದರೆ ಅವನ್ನು ಕೂಡಿಸಿ ಹೇಳಿದ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಸೂಚಿಸದೇ ಇರುವ ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನು ಕೊಟ್ಟು ಈ ಚರ್ಚೆ ನಿಲ್ಲಿಸುತ್ತೇನೆ.

ನರಿ ಹಾಗೂ ಮೊಸಳೆಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟಂತಹ ಮೂರು ಮಾದರಿಗಳು ಹೀಗಿವೆ :

೯೧. ಎದೆಯ ಕಾಳಜವನ್ನು ಗಿಡದಲ್ಲಿ ಬಿಟ್ಟು ಬಂದ ಮಂಗ (ನರಿ)

೫. ಹಿಂಬಡಿಯನ್ನು ಕಚ್ಚಿ ಹಿಡಿಯುವುದು.

೬೬. ಓಗೊಡು ಮನೆ.

ಇವನ್ನು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಮತ್ತು ಕೂಡಿಸಿ ಎರಡೂ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಥಾಮ್ಸನ್ನರಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ವಿಚಿತ್ರವೂ ನಡೆದು ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಒಂದೇ ಕಥೆಯನ್ನು ಮೂರು ಕಡೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಮಾದರಿಗಳೆಂಬಂತೆ ಉಲ್ಲೇಖಿಸುತ್ತಾರೆ : '೧೭೦ಎ : **ಜಾಣ ಪ್ರಾಣಿ ಹಾಗೂ ಭಾಗ್ಯಶಾಲಿ ಬದಲಾವಣೆಗಳು**' (ಬಾಲ ಹೋಗಿ ಕತ್ತಿ ಬಂತು ಡುಂಡುಂ) ಎಂಬುದನ್ನು '**೨೦೨೯ಸಿ: ಇಲಿಯು ಒಂದರ ಬದಲಿಗೆ ಮತ್ತೊಂದರಂತೆ ಅನೇಕ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಪಡೆಯುವುದು**' ಹಾಗೂ '**೨೦೩೭ಎ: ಉಪಾಯದ ಅನೇಕ ಬದಲಾವಣೆಗಳು**'. ಹೀಗೆ ಒಂದೇ ಕಥೆ ಮೂರು ಕಡೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಸಂಖ್ಯೆಗಳೊಂದಿಗೆ ನಮೂದಾಗಿರುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ.

ಹೀಗೆ ಅನೇಕ ಕಾರಣಗಳಿಂದ ಮಾದರಿ ಸೂಚಿಯು ತೀರ ಸಂಕೀರ್ಣಗೊಂಡಿದೆ. ನಾವು ಕಥಾಘಟಕಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಿಕೊಂಡು ಮತ್ತು ಸರಳ ಕಥೆಗಳ ಕಥಾಘಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿಕೊಂಡು, ಹೊಸದಾಗಿ 'ಕಥಾಘಟಕಗಳ ಮಾದರಿ ಸೂಚಿ'ಯೊಂದನ್ನು ತಯಾರಿಸಿ ಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಈ ಕೆಲಸ ಮೊದಲು ಎಲ್ಲ ಕಡೆ ಸ್ಥಳೀಯವಾಗಿ ನಡೆಯಬೇಕು. ಹೀಗೆ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ತಯಾರಾದ 'ಕಥಾಘಟಕ ಮಾದರಿ ಸೂಚಿ'ಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು, ಅಂತರರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಮಟ್ಟದ ಒಂದು ಸೂಚಿಯನ್ನು ತಯಾರಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಆಗ ಈಗಿರುವ ಆರ್ನೆ-ಥಾಮ್ಸನ್ ಮಾದರಿ ಸೂಚಿಯ ಅಸ್ತಿತ್ವ ತಾನೇ ಕಳಚಿ ಬೀಳುತ್ತದೆ.

೪

ಮಾದರಿ (ಟೈಪ್): ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಮತ್ತು ರಚನೆ

ಮಾದರಿ (Type) ಕಥೆಗಳನ್ನು ಕ್ರಮಬದ್ಧವಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡ ಒಂದು ಹೊಸ ತಂತ್ರವಾಗಿದೆ. ಈ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಕಥೆಯ ಸ್ಥೂಲವಾದ ರಚನಾ ಕ್ರಮವನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿದೆ. ಒಂದು ಕಥೆಯ ಸ್ಥೂಲವಾದ ರಚನಾಕ್ರಮ ಯಾವುದು? ಇದು ಯಾವ ಜಾತಿಗೆ ಸೇರಿದುದು ? ಇದರ ಗೊತ್ತು ಗುರಿಗಳೇನು ? ಎಂಬುದನ್ನು ಮಾದರಿ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಉತ್ತರವಾಗಿ ಮಾದರಿಯ ಹಣೆಪಟ್ಟಿ (ಹೆಸರು) ಕಟ್ಟಲಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಮಾದರಿ ಕಥೆಯ ರಚನಾಕ್ರಮವನ್ನು ವಿವರವಾಗಿ ಅಭ್ಯಾಸಿಸದೆ, ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಅದರ ವಸ್ತುಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ ರೂಪದ ಕಲ್ಪನೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅದು ತಂತ್ರವನ್ನು ಕುರಿತ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ವಾದ ಅಧ್ಯಯನ ವಾಗಿರದೆ, ತಂತ್ರಕ್ಕೊಳಪಟ್ಟ ವಿಷಯದ ವಿವರಣೆಯನ್ನು ಕೊಡುವುದಾಗಿದೆ.

ಈ ಮೇಲಿನ ಮಾತುಗಳು 'ಮಾದರಿ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ'ಯ ಕೆಲ ಸಾಮಾನ್ಯ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿ ಹೇಳಿದವುಗಳು. ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಕಥೆಯನ್ನು ಮಾದರಿಯೆಂದು ಕರೆಯಬಹುದೆಂದು ಸ್ಟಿಥ್ ಥಾಮ್ಸನ್ನರು ಹೇಳಿದ್ದರೂ ಮಾದರಿಯ ಬಗೆಗಿನ ಎಲ್ಲ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಅರಿವಿಗೆ ತೆಗೆದುಕೊಂಡಾಗ – ಥಾಮ್ಸನ್ನರು ಹೇಳುವ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಹಾಗೂ ಮಾದರಿಗಳ ಅಭ್ಯಾಸದಿಂದ ನಮ್ಮ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಬರುವ ತಿಳುವಳಿಕೆಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿ ಇಲ್ಲಿ 'ಮಾದರಿ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ'ಯ ಒಂದು ಸಾಧಾರವಾದ ವಿವರಣೆಯನ್ನು ಕೊಡಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸ ಲಾಗಿದೆ. ಈ ನಿಟ್ಟಿನ ಪ್ರಯತ್ನಕ್ಕೆ ಹೊಳೆದುದು ಇಷ್ಟು: 'ಮಾದರಿ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ'ಯಲ್ಲಿ 'ಮೂರು ಹಂತ'ಗಳು ಮತ್ತು 'ಮೂರು ಅಂಶ'ಗಳು ಗಮನಾರ್ಹವೆನಿಸುತ್ತವೆ.

ಮಾದರಿಯ ಮೂರು ಹಂತಗಳು :

೧. ಕಥಾಮಾದರಿ (Tale Type) : ಒಂದು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ಕಥೆಯನ್ನು ಈ ಹೆಸರಿನಿಂದ ಗುರುತಿಸಬಹುದು.

೨. **ಮೂಲ ಮಾದರಿ** (Arche Type) : ಒಂದು ಕಥೆಯ ಹಲವು ಭಿನ್ನ ಪಾಠಗಳಿಂದ ತಯಾರಿಸಿಕೊಂಡ ಕಥೆಯ ಮೂಲ ರೂಪವನ್ನು(Basic form) ಹೀಗೆ ಗುರುತಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ.

೩. **ರಚನಾ ಮಾದರಿ** (Structural Type) : ಒಂದು ಕಥೆಯ (ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತ) ರಚನಾ ರೂಪ್ ಇಲ್ಲವೆ ಒಂದು ಕಥೆಯ ಮೂಲ ರೂಪದ (ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತ) ರಚನಾ ರೂಪ್ ಅಥವಾ 'ರಚನಾ ಮಾದರಿ' ಎನ್ನಬಹುದು.

ಮಾದರಿ ಮೂರು ಅಂಶಗಳು :

೧. ಮಾದರಿಯ ತಲೆಬರಹ

೨.ಮಾದರಿಯ ಸಂಖ್ಯೆ

೩.ಮಾದರಿಯ ವರ್ಗ (ಗುಂಪು)

ಮಾದರಿಯ ಸ್ವರೂಪ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಲ್ಲಿ ಈ ಆರೂ ಸಂಗತಿಗಳು ಸಮನ್ವಯಗೊಂಡಿರುತ್ತವೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖವಾದವು ಮಾದರಿಯ ಹಂತಗಳು. ಅದರಲ್ಲೂ ಕೊನೆಯದಾದ 'ರಚನಾ ಮಾದರಿ' ಮುಖ್ಯವಾದುದು. ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತವಾಗಿ ಇದನ್ನೇ 'ಮಾದರಿ' ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗುತ್ತದೆ. ಮಾದರಿಯ ಬಗೆಗಿನ ಯಾವುದೇ ಮಾತು ಇದನ್ನು ಎದುರಿಗೆ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡೇ ಹೇಳಲಾಗುತ್ತದೆ. ಕಥೆಗಳ ವರ್ಗೀಕರಣದ ಕಲ್ಪನೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುವ ಈ ರೂಪಗಳಿಂದಲೇ ಮಾದರಿ ಸೂಚಿಗಳು ತಯಾರಾಗುತ್ತವೆ.

ಈ ಸಂಗತಿಯ ಒಟ್ಟಾರೆ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಹಂತಹಂತವಾಗಿ ಹೇಳಲಿರುವುದರಿಂದ, ಸದ್ಯಕ್ಕೆ ಇಷ್ಟು ವಿವರಣೆ ಸಾಕು. ಇನ್ನು ಈ ಆರನ್ನೂ ಒಂದೊಂದಾಗಿ ಅರಿಯೋಣ.

ಮಾದರಿಯ ಮೂರು ಹಂತಗಳು :

೧.**ಕಥಾ ಮಾದರಿ** (Tale Type): "ತಲೆಮಾರುಗಳಿಂದ ಹೇಳುತ್ತ ಬಂದ ಒಂದು ಕಥೆ. ಅದು ಸಂಕೀರ್ಣವಾಗಿರಬಹುದು, ಸರಳವಾಗಿರಬಹುದು ಅಥವಾ ಒಂದು ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ಉಪಕಥೆಯಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗಿರಬಹುದು. ಅದು ತನ್ನಷ್ಟಕ್ಕೆ ತಾನು ಸ್ವತಂತ್ರ ಎನ್ನುವಷ್ಟು ಪರಿಪೂರ್ಣವಾಗಿದ್ದು ಒಂದು ಅರ್ಥವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಿದ್ದರೆ, ಅದಕ್ಕೆ ಮಾದರಿ ಎಂದು ಕರೆಯಬಹುದು " ಎಂದು ಥಾಮ್ಸನ್ನರು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಡುತ್ತಾರೆ.

" A type is a traditional tale that has an independent existence. It may be told as a complete narrative and does not depend for its meaning on any other tale. "

ಉದಾಹರಣೆಗಾಗಿ 'ನೀರಡಿಸಿದ ಕಾಗೆ' ಕಥೆಯನ್ನು ನೋಡಬಹುದು: ನೀರಡಿಸಿದ ಒಂದು ಕಾಗೆ, ನೀರು ಹುಡುಕುತ್ತ ಒಂದು ಧರ್ಮಶಾಲೆಗೆ ಹೋಯಿತು. ಅಲ್ಲಿ ಅರ್ಧ ನೀರಿರುವ ಹರಿವೆ ಕಂಡಿತು. ಕಾಗೆ ತನಗೆ ನೀರು ಕುಡಿಯಲು ಬರುವಂತೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಸಣ್ಣ ಸಣ್ಣ ಹರಳುಗಳನ್ನು ಹಾಕಿ, ನೀರು ಮೇಲಕ್ಕೆ ಬರಲು, ಕುಡಿದು ಹಾರಿ ಹೋಯಿತು.

ಇಲ್ಲಿ ಕೊಟ್ಟುದು ಕಥೆಯ ಸಾರಾಂಶ ಮಾತ್ರ. ಒಬ್ಬ ವಕ್ತಾರ ಈ ಕಥೆಯನ್ನು ಹೇಳಿದಾಗ ನಮಗೆ ದೊರೆಯುವ ಈ ಕಥೆಯ ಪೂರ್ಣಪಾಠವನ್ನು 'ಕಥಾಮಾದರಿ' ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗುತ್ತದೆ. ಒಟ್ಟಾರೆಯಾಗಿ ಹೀಗೆ ಒಂದು ಕಥೆಯನ್ನು ಮಾದರಿ ಎನ್ನಬಹುದು. ಆದರೆ ಕೇವಲ ಒಂದು ಕಥೆಯೇ ಮಾದರಿಯ ಸಂಪೂರ್ಣ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಕೊಡಲಾರದು. ಒಂದು 'ಕಥಾಮಾದರಿ' ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯು ಮಾದರಿಯ ಮೊದಲ ರೂಪ ಮಾತ್ರ. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಇದನ್ನು ಥಾಮ್ಸನ್ನರೇ 'ಕಥಾ ಮಾದರಿ' (Tale Type) ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಮಾದರಿಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯು ರಚನಾ ವಿಧಾನದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಮೂಡಿಬಂದುದಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಒಂದು ಜನಪದ ಕಥೆಯ ಸ್ವರೂಪ ಮತ್ತು ಮಾದರಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಒಂದು ಕಥೆ (ಕಥಾಮಾದರಿ) ಯ ಸ್ವರೂಪ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಕೇವಲ ಒಂದು ಕಥೆಯನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡಾಗ ಒಟ್ಟಾರೆ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತೇವೆ. ಮಾದರಿಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕಥೆಯನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡಾಗ- ವರ್ಗೀಕರಣದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅದರ ಸ್ಥೂಲವಾದ ರಚನಾಕ್ರಮ ಮತ್ತು ತಿರುಳನ್ನು ಗಮನಿಸುತ್ತೇವೆ.

ವರ್ಗೀಕರಣದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕಥೆಯನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಎತ್ತಿಕೊಂಡಾಗ, ಅದು ಒಂದು 'ಕಥಾಮಾದರಿ' (Tale Type) ಎನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಆ ಕಥೆಯನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಭಾಗಗಳಿಂದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವಕ್ತಾರರುಗಳಿಂದ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿದಾಗ, ಅನೇಕ ಭಿನ್ನ ಪಾಠಗಳು ದೊರೆಯುತ್ತವೆ. ಆಗ ಕಲೆ ಹಾಕಿದ ಪಾಠಗಳಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಒಂದೇ ಬಗೆಯ ಹಲವು ಕತೆಗಳ ಗುಂಪಿನಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಕಥೆಯನ್ನು 'ಕಥಾಮಾದರಿ' ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಅಲ್ಲದೆ 'ಮಾದರಿ' ಎನ್ನಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಕಥೆ, ಆ ಗುಂಪಿನದೇ ಆದುದರಿಂದ ಅದರಲ್ಲಿಯ ಬೇರೆ ಕಥೆಯನ್ನು ಕೂಡ ಮಾದರಿಗೆ ನಿದರ್ಶನ ಕೊಡಬಹುದು. ಇಂತಹ 'ಕಥಾಮಾದರಿ' ನಮ್ಮೆದುರಿಗೆ ಒಂದು ಗುಂಪಿನ ಪ್ರತಿನಿಧಿಯಾಗಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಅದು ಆ ಗುಂಪಿನ ಸ್ಥೂಲ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲವೆ ತನ್ನ ಗುಂಪಿನ ಸ್ಯಾಂಪಲ್ ಆದಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಒಂದೇ ಅಂತಸ್ತಿನ ಹಲವು ವಿಷಯಗಳ ಒಂದು ಗುಂಪಿಗೆ, ಅದರಲ್ಲಿಯ ಯಾವುದಾದರೂ ಒಂದು ವಸ್ತುವು ಉಳಿದವುಗಳಿಗೆ ನಿದರ್ಶನವಾಗಿ ನಿಲ್ಲಬಹುದು. ಅಂತಹ ಗುಂಪಿಗೆ ಆದರ್ಶವಾದ ಗುರುತಿನ ಸಂಕೇತವೇ 'ಮಾದರಿ' ಎನ್ನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಅಥವಾ ಸಮಾನವಾದ ಗುಣಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಒಂದು ಗುಂಪು, ಯಾವುದರಿಂದ ಸಂಜ್ಞಿಸಲ್ಪಡುವುದೋ ಆ ಸಂಜ್ಞೆ ಅದೇ ಆದರ್ಶಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಅದೇ 'ಮಾದರಿ' ಎನ್ನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ಒಂದು ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ಹಲವಾರು ಆಶಯಗಳಿರುವುದು ಸಹಜ. ಒಬ್ಬ ಕಥೆಗಾರನಿಂದ ಅನೇಕ ಕಥೆಗಾರರ ನಡುವೆ ಒಂದು ಜನಪದ ಕಥೆ ಪರ್ಯಟನ ಮಾಡುವಾಗ, ಆಯಾ ಕಥೆಗಾರನ ಸಾಮರ್ಥ್ಯದ ಮೇರೆಗೆ - ಆತನ ಸ್ಮರಣ ಶಕ್ತಿ, ವಾಕ್‌ಚಾತುರ್ಯ ಇತ್ಯಾದಿಗಳಲ್ಲದೆ ಬದಲಾದ ಪರಿಸರಗಳ ಪ್ರಭಾವಗಳಿಂದ ಕಥೆಗಳಲ್ಲಿ ಅಲ್ಪಸ್ವಲ್ಪ ಬದಲಾವಣೆ, ರೂಪಾಂತರ, ಪಾಠಾಂತರವಾಗುವುದು ಸ್ವಾಭಾವಿಕ. ಇದು ಒಂದು ಕಥೆ ಬದುಕಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ ಅವಶ್ಯಕವಾಗಿ ನಡೆಯಬೇಕಾದ ಕ್ರಿಯೆ, ಕಥೆಯ ಜೀವಂತಿಕೆಯ ಲಕ್ಷಣ. ಹೀಗೆ ಬದಲಾವಣೆ ಹೊಂದುವಾಗ ಒಂದು ಕಥೆಯ ಗೊತ್ತಾದ ಕೆಲವು ಆಶಯಗಳು ಜಾರಿಕೊಂಡು ಹೋಗಬಹುದು. ಬದಲಿಗೆ ಅದೇ ಮನೋಧರ್ಮದ ಹೊಸ ಆಶಯಗಳು ಬಂದು ಸೇರಬಹುದು. ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಹಲವು

ಆಶಯಗಳು ಹೊಸದಾಗಿ ಬಂದು ಸೇರಬಹುದು. ಅಲ್ಲದೆ ಇದ್ದ ಆಶಯಗಳೇ ಮೇಲೆ ಕೆಳಗೆ ಸ್ಥಳಾಂತರವಾಗಬಹುದು. ಆದರೆ ಈ ಎಲ್ಲಾ ಕ್ರಿಯೆಗಳಿಂದ ಕಥೆಯ 'ಮೂಲ ಉದ್ದೇಶ'ಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಯಾವ ಧಕ್ಕೆಯೂ ಬರುವುದಿಲ್ಲ. 'ಕೇಂದ್ರ ಆಶಯ'ವು ಅದನ್ನು ಕಾಯ್ದುಕೊಂಡೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ 'ಕಥೆಯ ಚೌಕಟ್ಟು' ಕೆಡದೆ, ಅದು ನಿರಂತರವಾಗಿ ಉಳಿದುಕೊಂಡು ಬಂದಿರುತ್ತದೆ. ಈ ರೀತಿ ಕಥೆಯ ಧ್ಯೇಯವನ್ನು ಬದಲಿಸಿಕೊಳ್ಳದೆ, ಸ್ಥಿರವಾಗಿ ಉಳಿದುಕೊಂಡು ಬರುವ 'ಕಥೆಯ ಚೌಕಟ್ಟು' ಅಥವಾ 'ಕಥಾಶಿಲ್ಪ'ವನ್ನೇ 'ಕಥಾಮಾದರಿ' ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಕಥೆಯ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ 'ಆಶಯ'ವು ಕಥಾನಕದ ಒಟ್ಟು ತಿರುಳನ್ನು ಬದುಕಿಸಿದರೆ, ಕಥೆಯ ತಾಂತ್ರಿಕ ಸ್ವರೂಪವಾಗಿರುವ 'ಮಾದರಿ'ಯು ಅದರ ರೂಪವನ್ನು ಕಾಪಾಡಿಕೊಂಡು ಬರುತ್ತದೆ.

೨. **ಮೂಲ ಮಾದರಿ** (Arche Type): ಮೂಲ ಮಾದರಿಯ ಕಲ್ಪನೆ ಎರಡನೇ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತದೆ. ಕಥನಕಾವ್ಯಗಳ ಸಂಪಾದನಾ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಬಳಕೆಗೆ ಬಂದುದು 'ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಭೌಗೋಳಿಕ ವಿಧಾನ'. ನಂತರ ಅದನ್ನು ಕಾರ್ಲೆ ಕ್ರಾಹ್ನ ಅವರು ಜನಪದ ಕಥೆಗಳಿಗೆ ಅಳವಡಿಸಿದರು. 'ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಭೌಗೋಳಿಕ ವಿಧಾನ'ದಲ್ಲಿ ಎರಡು ರೀತಿಯ ಕೆಲಸ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಮೊದಲನೇ ಪ್ರಯತ್ನ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದು. ಅಂದರೆ ಕಥೆಯಲ್ಲಿಯ ಕೆಲ ವಿಶಿಷ್ಟ ಅಂಶಗಳ ಹಳಮೆಯನ್ನನುಲಕ್ಷಿಸಿ ಗುರುತಿಸುವುದು. ಇದು ನಮ್ಮ ಗ್ರಂಥಸಂಪಾದನೆಯ ಕಲ್ಪನೆಯಂತಹುದು. ಎರಡನೆಯದು- ಕಥೆಯ ಭೌಗೋಳಿಕ ಪ್ರಯಾಣವನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದು. 'ಕಥೆಯ ಸಂಪಾದಿತ ಪಾಠ' ಅಂದರೆ ಒಂದು ಕಥೆಯ ಅನೇಕ ಅವತಾರಗಳನ್ನು 'ಐತಿಹಾಸಿಕ ಭೌಗೋಳಿಕ ವಿಧಾನ'ಕ್ಕೆ ಒಳಪಡಿಸಿ, ಭಿನ್ನಾಂಶಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಒಡೆದು ಹಾಕಿ, ಸಮಗ್ರ ವಿವರಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ, ನೈಜವಾದ ಒಂದು 'ಮೂಲ ರೂಪ' (Basic form)ವನ್ನು ತಯಾರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗುತ್ತದೆ. ಮೂಲಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಹತ್ತಿರವೆಂದು ಗಣಿಸುವ ಈ ವಿಶ್ವಾಸಾರ್ಹ ಪಾಠವನ್ನು 'ಮೂಲ ಮಾದರಿ' (Arche Type) ಎಂದು ಹೇಳಲಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಮೇಲೆ ಉದಾಹರಿಸಿದ 'ನೀರಡಿಸಿದ ಕಾಗೆ'ಯ ಕೆಲ ಭಿನ್ನಪಾಠಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ, ಅಲ್ಲಿಯ ಸಮಾನ ಮತ್ತು ಭಿನ್ನಾಂಶಗಳು ಹೀಗೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ:

ಅ) ಈ ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಪಾತ್ರ ಕಾಗೆ, ಎಲ್ಲ ಪಾಠಗಳಲ್ಲೂ ಬರುತ್ತದೆ.

ಬ) ಕಾಗೆ ನೀರಿಗಾಗಿ ಹುಡುಕಾಟ ನಡೆಸಿ, ಪ್ರಯಾಣ ಬೆಳೆಸುವ ಪ್ರದೇಶಗಳು ಭಿನ್ನವಾದಂತೆ, ಅಲ್ಲಿಯ ಪಾತ್ರೆಗಳೂ ಕೂಡ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುತ್ತವೆ. (ಆದರೆ ನೀರು ಎಲ್ಲ ಕಡೆ ಅರ್ಧ ತುಂಬಿರುತ್ತದೆ) :

೧. ಕಾಗೆ – ಧರ್ಮಶಾಲೆಗೆ ಹೋದರೆ, ಅಲ್ಲಿ ಅರ್ಧ ನೀರಿರುವ ಹರವಿ ಇರುತ್ತದೆ.

೨. ಕಾಗೆ – ಶಾಲೆಗೆ ಹೋದರೆ, ಅಲ್ಲಿ ಅರ್ಧ ನೀರಿರುವ ಹೂಜಿ ಇರುತ್ತದೆ.

೩. ಕಾಗೆ – ಬಾವಿಗೆ ಹೋದರೆ, ಅಲ್ಲಿ ಅರ್ಧ ನೀರಿರುವ ಕೊಡ ಇರುತ್ತದೆ.

ಕ) **ಕಥೆಯ ಮುಂದಿನ ವಿವರಣೆ** – ಎಲ್ಲ ಅವತಾರಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ತೆರನಾಗಿರುತ್ತದೆ: ಹರಳು ಹಾಕಿ, ನೀರು ಮೇಲಕ್ಕೆ ಬರಲು, ಕುಡಿದು ಹಾರಿಹೋಗುತ್ತದೆ.

'ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಭೌಗೋಳಿಕ ವಿಧಾನ'ವನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಭಿನ್ನಪಾಠಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿ, ವಿಶ್ವಾಸಾರ್ಹ ಪಾಠಗಳನ್ನು ಆಯ್ಕೆಮಾಡಿಕೊಂಡು, ಉಳಿದ ಭಿನ್ನಾಂಶಗಳನ್ನು ಅಡಿಟಿಪ್ಪಣಿಯಲ್ಲಿ ಕೊಟ್ಟು, ಒಂದು ಪಾಠ ತಯಾರಿಸಿ ಕೊಂಡು,ಅದನ್ನೇ ಪ್ರಕಟಿಸುವ ಪದ್ಧತಿ ಕಥನ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಆದರೆ ಜನಪದ ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ಪಾಠವನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುವ ಪದ್ಧತಿಯಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಈ ಕೆಲಸ ಒಂದು ಹಂತದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲೂ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ದೊರೆಯುವ ಆ ಪಾಠ Arche Type ಎನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. Arche Type (ಮೂಲಮಾದರಿ) ಎಂದರೆ 'ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಭೌಗೋಳಿಕ ವಿಧಾನ'ದ ಸಹಾಯದಿಂದ, ಜನಪದ ಕಥೆಗಳ ಅನೇಕ ಭಿನ್ನಪಾಠಗಳ ಸಹಾಯದಿಂದ ತಯಾರಿಸಿಕೊಂಡ ಒಂದು ಪಾಠ. ಇದನ್ನು 'ಮೂಲ ರೂಪ' Basic form, Original form (ur-form) ಎಂದೂ ಕರೆಯಲಾಗುತ್ತದೆ.

೩. ರಚನಾ ಮಾದರಿ (Structural Type) : ಈ ಮೇಲೆ ವಿವರಿಸಿದ ಎರಡು ಸಂಗತಿಗಳ ಕಡೆ ಲಕ್ಷ್ಯ ಸೆಳೆಯಲು ಬಯಸುತ್ತೇನೆ. ೧) ಕಥಾ ಮಾದರಿ (Tale Type). ೨) ಮೂಲ ಮಾದರಿ (Arche Type). ಕೇವಲ ಒಂದೇ ಕಥೆ ನಿದರ್ಶನಕ್ಕೆ ತೆಗೆದು ಕೊಂಡಾಗ ಅದು 'ಕಥಾ ಮಾದರಿ', ಒಂದು ಕಥೆಯ ಹಲವು ಅವತಾರಗಳ ಕ್ರೋಡೀಕರಣಗೊಂಡ ರೂಪ 'ಮೂಲ ಮಾದರಿ'. ಈಗ ಮೂರನೆಯ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಮಾದರಿಯ ಕಲ್ಪನೆ ಹೇಗಿರುತ್ತದೆಂದರೆ ಆ ಅದು 'ಕಥಾಮಾದರಿಯ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತ ರೂಪ' ಅಥವಾ 'ಮೂಲಮಾದರಿಯ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತ ರೂಪ' ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಇವನ್ನು ಮಾದರಿಯ 'ರಚನಾರೂಪ' ಎಂದೂ ಕರೆಯಬಹುದು. ಇಲ್ಲಿ ರಚನೆಯ ತಂತ್ರ ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿದ್ದು ಈ ರಚನಾರೂಪಗಳಲ್ಲಿ ' ಕಥಾಮಾದರಿ' ಯ ಇಲ್ಲವೆ 'ಮೂಲಮಾದರಿ'ಯ ಮುಖ್ಯ ತಿರುಳು ಸೇರಿರುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಹೆಚ್ಚು ತಾಂತ್ರಿಕವಾಗಿ ರಚಿಸಲ್ಪಡುತ್ತದೆ.

ಈ ಮೇಲೆ ನೀರಡಿಸಿದ ಕಾಗೆಯ 'ಮೂಲ ಮಾದರಿ'ಯಲ್ಲಿ ಸೇರಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ಅಂಶಗಳನ್ನು ನಾವು ಗಮನಿಸಿದ್ದೇವೆ. ಅಲ್ಲಿ ಎರಡನೇ ಹಂತದಲ್ಲಿ ದೊರೆಯುವ ಭಿನ್ನಾಂಶಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಚಾರಿತ್ರಿಕವೆನಿಸುವಂತಹುದು: 'ಧರ್ಮಶಾಲೆ-ಹರವಿ', ನಂತರದ ಸ್ಥಾನ 'ಬಾವಿ-ಕೊಡ'

೧. ಕಥಾ ಮಾದರಿ	೨. ಕಥಾ ಮಾದರಿ
↓	↓
	ಮೂಲ ಮಾದರಿ (ಭಿನ್ನ ಪಾಠಗಳಿಂದ ತಯ್ಯಾರಿಸಿದ್ದು)
	↓
ರಚನಾ ಮಾದರಿ (ಸರಳವಾಗಿರುತ್ತದೆ)	ರಚನಾ ಮಾದರಿ (ಹೆಚ್ಚು ತಾಂತ್ರಿಕವಾಗಿರುತ್ತದೆ)

ಈ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಕೊಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. 'ಶಾಲೆ-ಹೂಜೆ' ತೀರ ಇತ್ತೀಚಿನ ವಿವರಣೆ ಎನಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಭಿನ್ನಾಂಶಗಳ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿ ಮೂಡಿಬಂದ 'ಮೂಲ ಮಾದರಿ' ಯನ್ನು ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತವಾಗಿ ಹೀಗೆ ರಚಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದಾಗಿದೆ.

" ನೀರಡಿಸಿದ ಕಾಗೆ - ನೀರು ಹುಡುಕುತ್ತ ಧರ್ಮಶಾಲೆ (ಬಾವಿ, ಶಾಲೆ)ಗೆ ಬಂದು, ಅರ್ಧ ನೀರಿರುವ ಹರವಿ (ಕೊಡ, ಹೂಜಿ) ಕಂಡಿತು. ತನಗೆ ನೀರು ಕುಡಿಯಲು ಬರುವಂತೆ ಹರಳುಗಳನ್ನು ಅರ್ಧ ನೀರಿರುವ ಪಾತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಹಾಕಿ, ನೀರು ಮೇಲಕ್ಕೆ ಬರುವಂತೆ ಮಾಡಿ, ಕುಡಿದು ಹಾರಿ ಹೋಯಿತು".

ಇದು 'ಮೂಲಮಾದರಿ' ಯಿಂದ ಪಡೆದ ' ರಚನಾರೂಪ'. ಇದನ್ನು ಕಥೆಯ ಒಂದೇ ಪಾಠ ಇದ್ದಾಗಲೂ (ಅಂದರೆ ಒಂದು 'ಕಥಾಮಾದರಿ' ಯಿಂದಲೂ) ತಯಾರಿಸಿಕೊಳ್ಳ ಬಹುದು. ಆಗ 'ರಚನಾ ರೂಪ' ದಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನಾಂಶಗಳನ್ನು ತೋರಿಸಲು ಆಗುವುದಿಲ್ಲ. ನೀರಡಿಸಿದ ಕಾಗೆ ನೀರಿಗಾಗಿ ಧರ್ಮಶಾಲೆಗೆ ಹಾರಿಹೋಗುವ ಪಾಠ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು 'ಕಥಾಮಾದರಿ' ಯ 'ರಚನಾರೂಪ' ವನ್ನು ಹೀಗೆ ರಚಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು:

" ನೀರಡಿಸಿದ ಕಾಗೆ - ನೀರು ಹುಡುಕುತ್ತ ಧರ್ಮ ಶಾಲೆಗೆ ಬಂದು, ಅರ್ಧ ನೀರಿರುವ ಹರವಿ ಕಂಡಿತು. ತನಗೆ ಕುಡಿಯಲು ಬರುವಂತೆ ಹರಳನ್ನು ಅರ್ಧ ನೀರಿರುವ ಹರವಿಯಲ್ಲಿ ಹಾಕಿ, ನೀರು ಮೇಲಕ್ಕೆ ಬರುವಂತೆ ಮಾಡಿ, ಕುಡಿದು ಹಾರಿ ಹೋಯಿತು".

ಇದು ಒಂದು ಸರಳ ಕಥೆಯ ವಿಷಯವನ್ನು ತೀರ ಸರಾಗವಾಗಿ, ಎಲ್ಲರಿಗೂ ತಿಳಿಯು ವಂತೆ ವಿವರಿಸಲು ಆಯ್ದುಕೊಂಡ ಉದಾಹರಣೆ. ಒಂದು ಸಂಕೀರ್ಣ ಕಥೆ ಇದ್ದಾಗ ಮತ್ತು ಹಲವಾರು ಭಿನ್ನಪಾಠಗಳು ದೊರೆತಾಗ 'ರಚನಾಮಾದರಿ' ಯನ್ನು ರಚಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಪ್ರಯಾಸದ ಮತ್ತು ಚಾಣಾಕ್ಷತನದ ಕೆಲಸವಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಮಾದರಿಯ ರಚನೆಯ ಕೌಶಲ್ಯ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಈ ಮೂರನೇ ಹಂತದ ಕಾರ್ಯ ತಾಂತ್ರಿಕವಾಗಿ ಕಷ್ಟದ್ದೆನಿಸುತ್ತದೆ.

'ನೀರಡಿಸಿದ ಕಾಗೆ' ಕಥೆಯ 'ಮೂಲಮಾದರಿ' ಯಿಂದ ಮೇಲೆ ರಚಿಸಿಕೊಂಡ 'ರಚನಾ ಮಾದರಿ' ಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ತಾಂತ್ರಿಕವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲೂ ಅದನ್ನು ರಚಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ವಿಷಯ ವನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಲು ಪುನ: ಅದೇ ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳಲಾಗುತ್ತಿದೆ. 'ರಚನಾ ಮಾದರಿ' ಯ ಎಲ್ಲ ಅಂಶಗಳೊಂದಿಗೆ ಅದನ್ನು ಹೀಗೆ ದಾಖಲಿಸಬಹುದು :

೨೩೨ಡಿ: ಕಾಗೆ ತನಗೆ ನೀರು ಕುಡಿಯಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವಂತಾಗಲು, ನೀರಿರುವ ಹರವಿ (ಕೊಡ, ಜಗ್ಗು) ಯಲ್ಲಿ ಹರಳುಗಳನ್ನು ಹಾಕಿತು (ಜೆ೧೦೧).

i ನೀರಡಿಸಿದ ಕಾಗೆ(ಬಿ೧೦) ನೀರು ಹುಡುಕುತ್ತ ಬಂದು, ಧರ್ಮಶಾಲೆ (ಬಾವಿ, ಶಾಲೆ)ಯಲ್ಲಿ ಅರ್ಧ ನೀರು ತುಂಬಿದ ಹರವಿ (ಕೊಡ, ಹೂಜೆ) ಕಂಡಿತು (ಎಫ್ ೮೪೯.೧.)

ii. ಹರವಿ (ಕೊಡ, ಹೂಜಿ) ಯಲ್ಲಿಯ ಅರ್ಧ ನೀರನ್ನು ಹರಳು ಹಾಕುವ ಮೂಲಕವಾಗಿ ಮೇಲೆ ಬರುವಂತೆ ಮಾಡಿ, ಕುಡಿಯಿತು (ಜೆ. ೧೧೧೮.೨, ಜೆ ೧೦೧).

ಇದು ಒಂದು ಸರಳ ಕಥೆಯಿಂದ ರಚಿಸಿಕೊಂಡ ಮಾದರಿ. ಇದನ್ನು ಲಕ್ಷ್ಯದಲ್ಲಿಟ್ಟು ಕೊಂಡು ಒಂದು ಸಂಕೀರ್ಣ ಕಥೆಯ, ಅನೇಕ ಭಿನ್ನಪಾಠಗಳಿಂದ ತಯಾರಿಸಿಕೊಂಡ 'ರಚನಾ ಮಾದರಿ'ಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸುವ ತಾಂತ್ರಿಕ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಹೀಗೆ ಕ್ರೋಡೀಕರಿಸಬಹುದು:

೧. ಒಂದು ಕಥೆಯ ಅನೇಕ ಅವತಾರಗಳು ದೊರೆತಾಗ 'ಮೂಲರೂಪ' ಅಥವಾ 'ಮೂಲಮಾದರಿ' ತಯಾರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು 'ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಭೌಗೋಳಿಕ ವಿಧಾನ'ದನ್ವಯ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಒಡೆದು ಹಾಕುವ ಕೆಲಸ ಮೊದಲು ಆಗಿ, ಬಹು ಪ್ರಯಾಸದ ಕೆಲಸ ಮುಗಿಯಬೇಕು.

೨. ಒಂದೇ ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ದೊರೆಯುವ ಭಿನ್ನಪಾಠಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನ ಕಥಾ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಗಳು ದೊರೆಯಬಹುದು. ಅಂದರೆ ಕಥೆಯ ಭಿನ್ನಾಂಶಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಾಮ್ಯ ಕಂಡುಬರುವ ಪಾಠಗಳ ಎರಡು ಮೂರು ಗುಂಪುಗಳಾಗಬಹುದು. ಆಗ ಅವುಗಳನ್ನು ಎ ಬಿ ಸಿ ಎಂದು ಗುರುತಿಸಿಕೊಳ್ಳ ಲಾಗುತ್ತದೆ. 'ರಚನಾಮಾದರಿ' ರೂಪದಲ್ಲೂ ಇವು ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ.

೩. ಭಿನ್ನಪಾಠಗಳ ಗುಂಪಿನಲ್ಲಿ ಎ,ಬಿ,ಸಿ,ಗಳೆಂದು ಗುರುತಿಸಿಕೊಂಡವುಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಭಿನ್ನತೆ ಇದ್ದರೆ ಎ^1,ಎ^2,ಬಿ^{1},ಬಿ^{2}ಎಂದೂ ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಅವುಗಳನ್ನು 'ರಚನಾಮಾದರಿ'ಯ ರೂಪದಲ್ಲೂ ಕಾಣಿಸಬಹುದು.

೪. ಸಣ್ಣ ಸಣ್ಣ ಭಿನ್ನಾಂಶಗಳನ್ನು ಹೇಳಲು ' ಅಥವಾ' 'ಇಲ್ಲವೆ' ಮುಂತಾದ ಪದಗಳನ್ನೂ ಕಂಸಗಳನ್ನೂ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

೫. ಮಾದರಿ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಕಥೆಯ ತಿರುಳು ಅಡಕವಾಗಿರಬೇಕು.

೬. 'ರಚನಾಮಾದರಿ'ಯನ್ನು ಲಕ್ಷದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಕಥೆಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಮುಖ್ಯ ಹಂತಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಅವುಗಳನ್ನು i ,ii, iii ಮುಂತಾಗಿ ಗುರುತಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

೭. 'ರಚನಾರೂಪ'ವನ್ನು ಅನೇಕ ಭಿನ್ನಪಾಠಗಳನ್ನು ಕ್ರೋಡೀಕರಿಸಿ ತಯಾರಿಸುವುದರಿಂದ, ಅಲ್ಲಿ ಆಶಯಗಳ ವಿವರಣೆಗಳೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಬರುತ್ತವೆ. ಹೀಗಾಗಿ ನಡುನಡುವೆ ಆಶಯಗಳ ಸಂಖ್ಯೆಗಳನ್ನು ಹಾಕಬಹುದು.

೮. ಕಥೆಯ ತಿರುಳಿನಲ್ಲಿಯ ಮುಖ್ಯ ಘಟನೆ, ಪಾತ್ರ ಇತ್ಯಾದಿ ಆಕರ್ಷಕ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿ ಮಾದರಿಗೆ ಒಂದು ಹೆಸರನ್ನು ಕೊಡಲಾಗುತ್ತದೆ.

೯. ಒಂದು ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಮಾದರಿಯ ವಿವರಣೆಗಳು ಸೇರುತ್ತಿದ್ದರೆ , ಆ ಮಾದರಿಯ ಸಂಖ್ಯೆಯನ್ನು ಪ್ರಸ್ತುತ ಮಾದರಿಯ ಸಂಖ್ಯೆಯ ನಂತರ ಅಥವಾ ಅದರ ಹೆಸರಿನ ಮೊದಲಿಗೆ ಅಥವಾ ನಂತರ- ಕಂಸಿನಲ್ಲಿ ಕೊಡಬೇಕು. ಅಥವಾ ಮಾದರಿಯ ವಿವರಣೆಯಲ್ಲಿ ಗೊತ್ತಾದ ಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಕೊಡಬಹುದು.

೧೦. ಮಾದರಿಯ ವರ್ಗೀಕರಣಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ, ಅದರ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಗುರುತಿಸಲು ಒಂದು ಸಂಖ್ಯೆಯನ್ನು ಕೊಡಲಾಗುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಮಾದರಿಯ ವರ್ಗೀಕರಣದ ಗುಂಪಿನಲ್ಲಿಯ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕಥೆಗಳನು ಗುರುತಿಸಲು ಸಂಖ್ಯೆಯ ಮುಂದೆ ಎ. ಬಿ. ಎಂದೂ ೧,೨,೩ ಎಂದೂ ಅಥವಾ

ಚುಕ್ಕೆಗಳ ಮೂಲಕ ಗುರುತಿಸಬಹುದು: ೫೧೬ಎ, ೫೧೬ಬಿ, ೫೧೬ಎ', ೫೧೬ಬಿ', ೫೧೬ಎ", ೫೧೬ಬಿ",೫೧೬*, ೫೧೬ಎ* (ಚುಕ್ಕೆಗಳನ್ನು ಇನ್ನೂ ಬೆಳೆಸಬಹುದು) ಇತ್ಯಾದಿ.

ಈ ಅಂಶಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ 'ರಚನಾ ಮಾದರಿ' ರೂಪವು ಮೂರನೆಯ ಹಂತದಲ್ಲಿ ತಯಾರಿಸಿಕೊಂಡುದಾಗಿರುತ್ತದೆ (ಉದಾಹರಣೆಗಾಗಿ ಮಾದರಿ ಸೂಚಿಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿ). ಒಟ್ಟಾರೆಯಾಗಿ ಈ ರೂಪವನ್ನೇ ಉದ್ದೇಶಿಸಿ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತವಾಗಿ 'ಮಾದರಿ' ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಒಂದು ಕಥೆಯಿಂದ 'ರಚನಾ ಮಾದರಿ' ರೂಪ ತಾಳುವಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ಕಾಣುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿ ಮಾದರಿಯ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಹೇಳಲಾಗುತ್ತದೆ.

ಪ್ರಕಟಣೆಯನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಈ ಕೆಳಗಿನ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು:

೧. ಪ್ರಥಮ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಕಥೆಯ ಒಂದು ಸಂಗ್ರಹಿತ ಪೂರ್ಣ ಪಾಠ – 'ಕಥಾಮಾದರಿ' ಎನಿಸುತ್ತದೆ. ಇದು ಪ್ರಕಾಶಪಡಿಸುವ ರೂಪ.

೨. ಎರಡನೆಯ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕಥೆಯ ಹಲವಾರು ಪಾಠಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿ, 'ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಭೌಗೋಳಿಕ ವಿಧಾನ' ದಡಿ, ಭಿನ್ನಾಂಶಗಳನ್ನು ತೂಗಿ ನೋಡುವ ಕೆಲಸ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ತಯಾರಾಗುವ ಕಥೆಯ ಪಾಠವನ್ನು 'ಮೂಲಮಾದರಿ'(Arche Type) ಎಂದು ಕರೆಯಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಕಥೆಗಳ ಪ್ರಕಟಣಾ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಈ ಪಾಠಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲ.

೩. ಮೂರನೆಯ ಹಂತದಲ್ಲಿ – ರಚನಾ ತಂತ್ರವೇ ಮುಖ್ಯ ಅಂಶವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಕಥೆಯ ಒಂದೇ ಪಾಠ ದೊರೆತಾಗ ಆ 'ಮೂಲ ಮಾದರಿ' ಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿ ಅಥವಾ ಭಿನ್ನಪಾಠಗಳಿಂದ ತಯಾರಿಸಿಕೊಂಡ 'ಮೂಲಮಾದರಿ' ಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿ, ವಿಶಿಷ್ಟ ರಚನಾ ಕೌಶಲದಲ್ಲಿ ಹಿಡಿದಿಡಲಾಗುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು 'ರಚನಾಮಾದರಿ' ಎನ್ನಬಹುದು. ಪ್ರಕಟಣಾ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಇದು ಪ್ರಮುಖವಾದುದು.

ಕಥೆಯ ಒಂದೇ ಪಾಠ ದೊರೆತಾಗ ಅದು ಒಂದು ಪ್ರತ್ಯೇಕ 'ಕಥಾಮಾದರಿ' ಯೂ ಹೌದು, 'ಮೂಲಮಾದರಿ' ಯೂ ಹೌದು. ಆದರೆ ಒಂದು ಕಥೆಯ ಅನೇಕ ಪಾಠಗಳು ದೊರೆತಾಗ 'ಮೂಲಮಾದರಿ' ತಯಾರಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇದು ಎರಡನೆಯ ಹಂತದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಮಹತ್ವದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ. ಈಗ ಮೂರನೆಯ ಹಂತದಲ್ಲಿ 'ಕಥಾ ಮಾದರಿ' ಯ ಅಥವಾ 'ಮೂಲ ಮಾದರಿ' ಯ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತ ರೂಪ ತಯಾರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಕೆಲಸ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಈ ಹಂತದಲ್ಲಿ ತಯಾರಿಸಿಕೊಂಡ 'ರಚನಾಮಾದರಿ' ಯ ರೂಪವನ್ನೇ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿ 'ಮಾದರಿ' (type) ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗುತ್ತದೆ. 'ಮಾದರಿ ಸೂಚಿ' ಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿದ್ದೇ ಈ 'ರಚನಾ ಮಾದರಿ' ಗಳಿಂದ.

ಈ ರಚನಾ ರೂಪ ವರ್ಗೀಕರಣದ ಸೌಲಭ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡದ್ದು. ಹೀಗಾಗಿ ಇದಕ್ಕೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ತನ್ನಷ್ಟಕ್ಕೆ ತಾನೇ ಯಾವ ಮಹತ್ವವೂ ಇಲ್ಲ. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಅದೊಂದು ಕಥೆಯ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತರೂಪ ಮಾತ್ರ. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಮಾದರಿ ನಿಜವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕಥೆಯೇ ಸರಿ. ಒಂದು ಕಥೆಯ ಭಿನ್ನಪಾಠಗಳಿಂದ ತಯಾರಿಸಿಕೊಂಡ 'ಮೂಲಮಾದರಿ' ವಿಸ್ತೃತ ರೂಪವಾಗಿದ್ದು ಪ್ರಕಟಣೆಯಲ್ಲಿ ಯಾವ ಮಹತ್ವವೂ ಇಲ್ಲದ್ದು. ರಚನಾ ಮಾದರಿ ತಾಂತ್ರಿಕ

ವಾಗಿ ಕಥೆಯ ತಿರುಳನ್ನು ಹೇಳುವಂತಹದು. ಪ್ರಕಟಣೆಯಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವ ಪಡೆದರೂ ಇದರ ಉದ್ದೇಶ ಒಂದು ಕಥೆ ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ವರ್ಗೀಕರಣದಲ್ಲಿ ಯಾವ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಇರಬೇಕು ಎಂಬುದನ್ನು ಸೂಚಿಸುವುದು ಮತ್ತು ಅದರ ತಿರುಳನ್ನು ಹೇಳಿ ಕೊಡುವುದು. ಮಾದರಿ ಸೂಚಿಯಲ್ಲಿ ಕೊಡುವ ಸಂಖ್ಯೆಯು ಕಥೆಯ ಸ್ಥಾನದ ನಿಶ್ಚಿತ ಸ್ಥಳವನ್ನು ಹೇಳಿಕೊಡುತ್ತದೆ.

ತನ್ನ ದೇಶದ ಎಲ್ಲ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಕೆಲವೇ ಪುಟಗಳಲ್ಲಿ ಹಿಡಿದಿಡಬೇಕು ಮತ್ತು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ತೋರ್ಪಡಿಸಬೇಕೆಂಬ ಮಹದಾಸೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅಂಟಿ ಆರ್ನೆ ಮಾಡಿದ ಪ್ರಯತ್ನವದು. ಇವತ್ತು ಇಡೀ ಜಗತ್ತಿನ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಕೆಲವೇ ಪುಟಗಳ ಒಂದು ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ಕಾಣಲು ಸಹಾಯವಾದ ತಂತ್ರವಿದು. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಈ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತ ರಚನಾ ರೂಪವೂ ಅತ್ಯಂತ ಆಕರ್ಷಕ ರೂಪವೆನಿಸಿ ಇವತ್ತು ವಿಶಿಷ್ಟ ತಂತ್ರವೆನಿಸುತ್ತಿದೆ.

ಒಂದು ಕಥೆಯ ಒಂದೇ ಪಾಠವಿದ್ದಾಗ, ಮಾದರಿಯ ರಚನೆ ಸರಳವೆನಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ಒಂದು ಕಥೆಯ ಹೆಚ್ಚೆಚ್ಚು ಪಾಠಗಳು ದೊರೆಯುತ್ತ ಹೋದಂತೆ, ಮಾದರಿ ರಚನಾ ತಂತ್ರದಲ್ಲಿ ವೈವಿಧ್ಯತೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ತೊಡಗುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಅದೊಂದು ನಿಷ್ಠಾಪೂರ್ಣ ಅಭ್ಯಾಸದಿಂದಲೇ ರೂಢಿಗೊಳ್ಳುವ ತಂತ್ರವೆನಿಸುತ್ತದೆ.

ಆದರೆ 'ಮಾದರಿ ಸೂಚಿ' ತಯಾರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಒಂದೊಂದು ಮಾದರಿಯ ರಚನೆಯನ್ನು ಇಷ್ಟೊಂದು ಪರಿಶ್ರಮ ಪಟ್ಟು ರಚಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಇದೆಯೇ? ಎಂಬ ಸಂಶಯವು, ಫಲಿತಾಂಶದ ಮಿತಿ ಮತ್ತು ಅಪಾರವಾದ ಪರಿಶ್ರಮವನ್ನು ಗಮನಿಸಿ ಏಳುವ ಪ್ರಶ್ನೆಯಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಅತಿಯಾದ ಪರಿಶ್ರಮಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ಫಲ ಏನೂ ಕಾಣಿಸದು. ಇದನ್ನು ಕಾರ್ಲೆ ಕ್ರಾಹ್ನ ಅವರೇ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಿದ್ದರು. ಒಂದು ಕಥೆಯ ವ್ಯಾಪಕವಾದ ಅಧ್ಯಯನದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಭಿನ್ನಪಾಠಗಳನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಅಡ್ಡಿಯಿಲ್ಲ. ವರ್ಗೀಕರಣದ ಸೌಲಭ್ಯಕ್ಕೆ ರಚಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಮಾದರಿಗಾಗಿ ಐದರಿಂದ ಹತ್ತು ಪಾಠಗಳು ಸಾಕೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಮಾತನ್ನು ಒಂದು ಮಾದರಿಸೂಚಿ ತಯಾರಿಸಿದ ಅನುಭವದಿಂದ ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದೇನೆ. ಏಕೆಂದರೆ ನಾವು ಒಂದು ಕಥೆಯ ವೈವಿಧ್ಯಮಯವಾದ ಪಾಠಗಳ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟರೂಪವನ್ನು ಮಾದರಿ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಕೊಡಬೇಕಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಕೇವಲ ಮಾದರಿ ರಚನೆಯೇ ಒಂದು ಮಹತ್ವದ ಫಲಿತಾಂಶವೇನೂ ಅಲ್ಲ.

'ಮಾದರಿ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ'ಯ ಸ್ವರೂಪ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ವರ್ಗೀಕರಣದ ಕಲ್ಪನೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ ವಿವರಗಳು ಅಡಕವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಈ ವರ್ಗೀಕರಣದ ಕಲ್ಪನೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ 'ಮಾದರಿ' ಎಂದಾಗ ಅದರ ಒಳಗಡೆ ಒಂದು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಕಥೆ, ಅದರ 'ಮೂಲ ಮಾದರಿ'ಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಹಾಗೂ ಅದರ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತ 'ರಚನಾರೂಪ' ಈ ಮೂರು ಸಂಗತಿಗಳು ಸೇರಿರುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ನಮ್ಮ ಎದುರಿಗೆ ಇರುವುದು ಮಾದರಿಯ 'ರಚನಾರೂಪ'. ಈ ರೂಪವನ್ನು ಮುಂದಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಇದರ ಒಳಗಡೆ ಹುದುಗಿಕೊಂಡಿರುವ 'ಮೂಲ ಮಾದರಿ' ಹಾಗೂ 'ಕಥಾಮಾದರಿ' (ಮಾದರಿ> ಮೂಲಮಾದರಿ > ಕಥಾ ಮಾದರಿ) ಇವುಗಳು ಅಡಕವಾಗಿರುವಿಕೆಯನ್ನೂ ಗಮನಕ್ಕೆ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆಗ: ಕಥಾಮಾದರಿ> ಮೂಲ ಮಾದರಿ> ರಚನಾ ಮಾದರಿ [illegible]ದರಿ' ಎಂಬ ಕಲ್ಪನೆ ಹೊಳೆಯುತ್ತದೆ.

ಆದರೆ ಮಾದರಿ ಎಂದಾಗ ಅದರ ರಚನಾರೂಪ ತೋರಿಸುತ್ತೇವೆ. ಅದರ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ಮೇಲಿನ ಎರಡೂ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳು ಸೇರಿಕೊಂಡಿರುತ್ತವೆ. ಹೀಗೆ ಮಾದರಿಯ ಲಕ್ಷಣ ಹೇಳುವಾಗ ಸಂಗ್ರಹಿತ ಕಥೆಯೂ ಸೇರುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾದರೆ ಕಥೆಯ ಸ್ವರೂಪ ಮತ್ತು ಮಾದರಿಯ ಸ್ವರೂಪ ಒಂದೇ ಎಂದು ಭಾವಿಸಬಾರದು ಎಂಬುದನ್ನು ಹಿಂದೆಯೇ ಎಚ್ಚರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಮಾದರಿಯ ಸ್ವರೂಪ ಹೇಳುವಾಗ, ಕೇವಲ ಕಥೆಯ ರಚನಾ ಕಲ್ಪನೆ ಹಾಗೂ ಅದು ವಿಂಗಡಣೆಯಲ್ಲಿ ಯಾವ ಗುಂಪಿಗೆ ಸೇರಿರುತ್ತದೆಂಬ ಸಂಗತಿಗಳು ಮಾತ್ರ ಮುಖ್ಯವಾಗಿರುತ್ತವೆ.

ಮಾದರಿಯ ಮೂರು ಅಂಶಗಳು :

೧. ಮಾದರಿಯ ತಲೆಬರಹ : ಮಾದರಿಯ ರಚನಾರೂಪ (ರಚನಾಮಾದರಿ) ತಯಾರಾದ ಮೇಲೆ ವರ್ಗೀಕರಣಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ, ನಮಗೆ ಈ ರೂಪವೇ ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ್ದಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಈ 'ರಚನಾರೂಪ'ದ ತಿರುಳು-'ಕಥಾಮಾದರಿ' ಅಥವಾ 'ಮೂಲ ಮಾದರಿ' ಯಿಂದ ಪಡೆದುದಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಮಾದರಿಗೆ ಕೊಡುವ ತಲೆಬರಹದ ತಂತ್ರ ಮಾತ್ರ ಕಥೆಯಿಂದಲೇ ಪಡೆದುದಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಕಥೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಮಾದರಿಯು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ನಾಲ್ಕು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ವರ್ತಿಸುತ್ತದೆ ಎಂದು ಥಾಮ್ಸನ್ನರು ಬರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಬಹುಶಃ ಈ ಮಾತು ಮಾದರಿಯ ತಲೆಬರಹವನ್ನು ಕುರಿತದ್ದಾಗಿದೆ ಎಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಅವರು ಕೊಟ್ಟ ನಾಲ್ಕು ಅಂಶಗಳಲ್ಲೂ 'ಒಂದು ಮಾದರಿಗೆ ತಲೆಬರಹವನ್ನು ಕಥೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿ ಹೇಗೆ ಕೊಡಲಾಗುತ್ತದೆ' ಎಂಬುದೇ ಮುಖ್ಯ ವಿಷಯವಾಗಿದೆ :

೧. 'ಪ್ರಾಣಿ ಕಥೆಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯ ಹಾಗೂ ಉಪಕಥೆಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ಆಶಯವಿದ್ದು ಅದೇ ಮಾದರಿಯ ತಲೆಬರಹ ಕೂಡ ಆಗುತ್ತದೆ' ಎಂದು ಸ್ಟಿಥ್ ಥಾಮ್ಸನ್ನರು ಬರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಕಥೆಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ಆಶಯವಿರುತ್ತದೆಂಬ ಮಾತು ಒಪ್ಪತಕ್ಕದ್ದಲ್ಲ. ಆದರೆ ಪ್ರಮುಖ ಆಶಯ ವೊಂದು ಮಾದರಿಯ ತಲೆಬರಹವಿರುತ್ತದೆಂಬ ಮಾತು ಒಪ್ಪಲೇಬೇಕು. ಉದಾಹರಣೆಗೆಃ ನೇಣಿಗೆ ತಕ್ಕ ಮನುಷ್ಯನನ್ನು ಆರಿಸಲಾಯಿತು (ಆಶಯ: ೧೭೮.೨, ಮಾದರಿ : ೧೫೩೪ಎ), ತಾನು ಕುಳಿತ ಟೊಂಗೆಯನ್ನು ಕಡಿದವನು (ಆಶಯ : ಜೆ. ೨೧೩೩.೪, ಮಾದರಿ: ೧೨೪೦), ಅಘಾತಕ್ಕೊಳಗಾಗದ ಹಕ್ಕಿ (ಆಶಯ : ಝಡ್ ೪೯.೩, ಮಾದರಿ : ೨೦೪೧) ಜಾಣಪ್ರಾಣಿ ಹಾಗೂ ಭಾಗ್ಯಶಾಲಿ ಬದಲಾವಣೆಗಳು (ಆಶಯ : ಝಡ್ ೨೯.೯, ಮಾದರಿ : ೧೭೦ಎ)

೨. ಕಥೆಯ ತಲೆಬರಹವೇ ಮಾದರಿಯ ಹೆಸರಾಗಿರಬಹುದು. ಆದುದರಿಂದ ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಕಥೆಯ ಹೆಸರನ್ನೇ ಮಾದರಿಯ ತಲೆಬರಹವಾಗಿ ಕೊಡಲಾಗುತ್ತದೆ. ಉದಾಹರಣೆ- **ಚೋಟು ಹುಡುಗ (ಚೋಟಪ್ಪ, ಮಾದರಿ: ೭೦೦), ಸೇಸಮ್ ತೆರೆ- ಅಲಿಬಾಬಾ ಮತ್ತು ನಲ್ವತ್ತು ಜನ ಕಳ್ಳರು (ಮಾದರಿ: ೬೭೬), ಹತ್ತೊಂಡ್ಯೊ ಬಟ್ಟೊಂಡ್ಯೊ (ಮಾದರಿ: ೫೭೧), ಮಾಟದ ಉಂಗುರ (ಮಾದರಿ: ೫೬೦).**

೩. ಕಥೆಯ ಕೇಂದ್ರ ಆಶಯವು ಕಥೆಯ ತಲೆಬರಹವಾಗಿದ್ದು ಅದನ್ನೇ ಮಾದರಿಯ ಹೆಸರಾಗಿಯೂ ಸ್ವೀಕರಿಸಬಹುದು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ: **ಆಘಾತಕ್ಕೊಳಗಾಗದ ಹಕ್ಕಿ (ಮಾದರಿ: ೨೦೪೧, ಆಶಯ: ಝಡ್ ೪೯.೩)**.

೪. ಕೆಲವು ಕಥೆಗಳ ತಲೆಬರಹಗಳು ಉಪಮಾದರಿಯ ಹೆಸರಾಗಿರಬಹುದು. ಇದು ಗೊತ್ತಾದ ಕಥೆಯೊಂದು ಉಪಮಾದರಿಯಾಗಿದ್ದರೆ ಮಾತ್ರ, ಅದರ ಹೆಸರು ಆ ಮಾದರಿಗೆ ಕೊಡಲಾಗುತ್ತದೆ. **ಥಾಮ್ಸನ್ನರು ಹೇಳುವ ಈ ನಾಲ್ಕು ಅಂಶಗಳಲ್ಲದೆ ಇನ್ನೂ ಕೆಲವು ಅಂಶಗಳು ಮಾದರಿಯ ತಲೆಬರಹವಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ:**

೧. ಕಥೆಯ ಪ್ರಮುಖ ಪಾತ್ರ-ಪಾತ್ರಗಳ ಹೆಸರುಗಳು. ಉದಾ: **ಕಳ್ಳ ಮತ್ತು ಹುಲಿ (ಮಾದರಿ: ೧೭೭), ಸಿಂಡ್ರೆಲ್ಲಾ (ಮಾದರಿ ೫೧೦ಎ), ಬ್ರಾಹ್ಮಣನೂ ಮತ್ತು ಮುಂಗುಲಿಯೂ (ಮಾದರಿ: ೧೯೮ಎ), ಮಂತ್ರವಾದಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಶಿಷ್ಯರು (ಮಾದರಿ ೩೨೫), ಅಲ್ಲಾವುದ್ದಿನ್ (೫೬೧).**

೨. ಕ್ರಿಯಾರೂಪದ ಆಶಯವು ಮಾದರಿಯ ಹೆಸರಾಗಿರಬಹುದು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ **ರಾಜಕುಮಾರಿಯ ಪ್ರತಿಮೆ ಕಂಡು ಮೋಹಗೊಂಡ ರಾಜಕುಮಾರ (ಮಾದರಿ:೫೧೫ಬಿ೧), ಸನ್ಯಾಸಿಯ ಸಂಗ ಬೆಳೆಸಿ ರಾಜನನ್ನು ನಾಯಿಯಾಗಿಸಿದ ರಾಣಿ (ಮಾದರಿ: ೪೪೯), ದೇವರ ಭೇಟಿಗಾಗಿ ಪ್ರಯಾಣ (ಮಾದರಿ:೪೬೧ಎ), ತಂದೆಯ ಅದ್ಭುತ ಉಪಶಮನಕ್ಕಾಗಿ ಶೋಧ ನಡೆಸಿದ್ದು (ಮಾದರಿ:೫೫೧)** ಮುಂತಾದವುಗಳು.

ಮಾದರಿ ಸೂಚಿ ನೋಡಿದರೆ: ಕಥೆಯ ತಲೆಬರಹಗಳು ಪ್ರಮುಖ ಆಶಯಗಳು, ಕ್ರಿಯೆಗಳು, ಪಾತ್ರಗಳು ಇವುಗಳ ಹೆಸರೇ ಮಾದರಿಗಳ ತಲೆಬರಹಗಳಾಗಿರುವುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ.

೨. ಮಾದರಿ ಸಂಖ್ಯೆ: ಮಾದರಿಯ ರಚನೆ ತಲೆಬರಹದೊಂದಿಗೇ ಆಗುವಂತಹದು. ಕಥೆಗಳು ಹೇಗೆ ತಲೆಬರಹಗಳೊಂದಿಗೆ ಗುರುತಿಸಲ್ಪಡುತ್ತವೆಯೋ ಮತ್ತು ಆ ತಲೆಬರಹ ಕಥೆಯ ರೂಪದ ಜೊತೆಗಿನ ಸಂಗತಿ ಎನ್ನಿಸುತ್ತದೆಯೋ ಹಾಗೆಯೇ ಮಾದರಿಯ ತಲೆಬರಹವೂ ಕೂಡ ಮಾದರಿಯ ಜೊತೆಗಿನ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ ಮತ್ತು ಅದು ಅದರ ತಿರುಳನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದ್ದು ಇಡೀ ಕಥೆಯ ಸಂಗತಿಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಆ ಹೆಸರು ಮೂಡಿಬಂದಿರುತ್ತದೆ.

ಆದರೆ ಮಾದರಿಯ ಸಂಖ್ಯೆ ರಚನಾರೂಪದ ಭಾಗವಾಗಿರದೇ ವರ್ಗೀಕರಣದ ಭಾಗವಾಗಿದೆ. ಮಾದರಿಯ ರಚನಾರೂಪದ ತಯಾರಿಕೆಯ ಒಟ್ಟು ಉದ್ದೇಶವೇ ವರ್ಗೀಕರಣ ವಾಗಿರುವುದರಿಂದ, ವಿಭಾಗೀಕರಣದಲ್ಲಿ ಆ ಮಾದರಿಯ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಗುರುತಿಸುವ ಸಂಖ್ಯೆಯೂ ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ್ದೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಎಷ್ಟೋ ಸಲ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಅದರ ತಲೆಬರಹ ದಿಂದ ಕರೆಯುವಂತೆ ಅದರ ಸಂಖ್ಯೆಯಿಂದಲೂ ಕರೆಯಲಾಗುತ್ತದೆ.

ಆರ್ನೆ- ಥಾಮ್ಸನ್ ಮಾದರಿ ಸೂಚಿಯಲ್ಲಿ ಐದು ಭಾಗಗಳಿವೆ. ಅವನ್ನು ಸಂಖ್ಯಾನುಸಾರ ಹೀಗೆ ವಿಭಾಗಿಸಲಾಗಿದೆ:

i. ೧-೨೯೯ ಪ್ರಾಣಿ ಕಥೆಗಳು

ii. ೩೦೦-೧೧೯೯ ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನಪದ ಕಥೆಗಳು

iii. ೧೨೦೦-೧೯೯೯ ಹಾಸ್ಯ ಮತ್ತು ಅಡಗತೆಗಳು
iv. ೨೦೦೦-೨೩೯೯ ಸೂತ್ರಬದ್ಧ ಕಥೆಗಳು
v. ೨೪೦೦-೨೪೯೯ ವರ್ಗೀಕರಿಸದ ಕಥೆಗಳು.

ಇವುಗಳ ಒಳಗಡೆ ಮತ್ತೆ ವಿಷಯಾನುಸಾರ ವಿಂಗಡನೆ ಇರುತ್ತದೆ:

ಭಾಗ-I . ೧-೨೯೯: ಪ್ರಾಣಿ ಕಥೆಗಳು

೧-೨೯೯ : ಪ್ರಾಣಿ ಕಥೆಗಳು
೧-೯೯ : ಕಾಡು ಪ್ರಾಣಿಗಳು
೧೦೦-೧೪೯: ಕಾಡುಪ್ರಾಣಿಗಳು ಹಾಗೂ ಸಾಕುಪ್ರಾಣಿಗಳು
೧೫೦-೧೯೯: ಮಾನವ ಮತ್ತು ಕಾಡುಪ್ರಾಣಿಗಳು
೨೦೦-೨೧೯: ಸಾಕುಪ್ರಾಣಿಗಳು
೨೨೦-೨೪೯: ಪಕ್ಷಿಗಳು
೨೭೫-೨೯೯: ಇತರ ಪ್ರಾಣಿಗಳು ಮತ್ತು ವಸ್ತುಗಳು

ಈ ಒಂದೊಂದು ವಿಂಗಡಣೆಯಲ್ಲೂ ಮತ್ತೆ ಪ್ರಮುಖ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿ ಒಳವಿಂಗಡಣೆಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗುತ್ತದೆ :

೧-೯೯ : ಕಾಡು ಪ್ರಾಣಿಗಳು - ಎಂಬುದರಲ್ಲಿ
೧-೬೯ : ನರಿ - ಜಾಣ ಪ್ರಾಣಿ
೩೦-೩೫: ತಗ್ಗಿನಿಂದ ಕಾಪಾಡುವುದು.

ಹೀಗೆ ನಮಗೆ ಕಥೆಗಳ ಮೊತ್ತ ದೊರಕಿದಂತೆ ಅವುಗಳ ವಸ್ತುವಿನ ಸಾಮಿಪ್ಯವನ್ನು ಗಮನಿಸಿ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಸಂಖ್ಯೆಯಿಂದ ಸಂಜ್ಞಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ವಿಭಾಗೀಕರಣದಲ್ಲಿ ಹಿಡಿದಿಡಲಾಗುತ್ತದೆ.

೩. **ಮಾದರಿಯ ವರ್ಗ (ಗುಂಪು)**: ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಇಂಗ್ಲೀಷಿನಲ್ಲಿ Type ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಕೆಲವರು 'ವರ್ಗ'ವೆಂದು ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದು ಅದು ಸರಿಯಾದ ಪ್ರಯೋಗವೆನಿಸದು. 'ವರ್ಗ' ಎನ್ನುವುದು ಇಡೀ ಮಾದರಿಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಒಂದು ಅಂಶ ಮಾತ್ರ. ವರ್ಗ ಇದು Class ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಸಂವಾದಿ. ಸರಳವಾಗಿ ಒಂದು ಗುಂಪು ಮತ್ತು ಗುಂಪಿನ ಸ್ಥಾನಮಾನವನ್ನು ವರ್ಗ (Class) ಕಲ್ಪನೆ ಹೊಂದಿದೆ. ಜನಪದ ಕಥೆಗಳ ವರ್ಗೀಕರಣ ಅತ್ಯಂತ ಕಠಿಣವಾದುದು. ಏಕೆಂದರೆ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಮ್ಯತೆ ಅತಿ ಹೆಚ್ಚು. ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಹೊಂದಿದ ಒಂದು ಕಥೆಯನ್ನು ಸಂಖ್ಯೆ ಕೊಟ್ಟು ಸ್ಥಾನ ನಿರ್ದೇಶಿಸುವಲ್ಲಿ ಈ 'ವರ್ಗ (ಗುಂಪು) ಕಲ್ಪನೆ' ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ 'ನಂಬಿಗಸ್ಥ ಸೇವಕ'- ಇದರ ಸಂಖ್ಯೆ ೫೧೬. ಇದು ಅತ್ಯಂತ ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿ ಪ್ರಸರಣಗೊಂಡ ಕಥೆ. ಇಲ್ಲಿಯ ಮುಖ್ಯ ಸಂಗತಿಗಳೆಂದರೆ : ಒಬ್ಬ ಸೇವಕ- ಅವನ ನಿಷ್ಠೆ, ನಂಬುಗೆ ಮತ್ತು ಚಾಣಾಕ್ಷತನಗಳು- ಮಾಲೀಕನನ್ನು ಕಾಪಾಡುವಲ್ಲಿ ಮೆಚ್ಚಿಸುವಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗವುದು. ಈ ಬಗೆಯ ಕಥೆಗಳನ್ನು ೫೧೬ ಸಂಖ್ಯೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿಟ್ಟು

ಕೊಂಡು, ಉಳಿದವುಗಳನ್ನು - (ಇವು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಪ್ರಾದೇಶಿಕವಾಗಿರುವಂತಹವು, ಕಡಿಮೆ ಪ್ರಸರಣ ಹೊಂದಿರುವಂತಹವು ಆಗಿರುತ್ತವೆ). ಇವನ್ನು ಶಿ೧೬ಎ, ಶಿ೧೬ಬಿ, ಶಿ೧೬ಸಿ ಎಂದೂ, ಇನ್ನೂ ಅಪ್ರಮುಖವೆನಿಸುವಂತಹವು ಆದರೆ ಸಾಮ್ಯದಲ್ಲಿ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಹೋಲಿಕೆ ಇರುವಂತಹವುಗಳನ್ನು ಶಿ೧೬ಎ', ಶಿ೧೬ಬಿ', ಶಿ೧೬ಸಿ' ಎಂದೂ , ಮತ್ತೆ ಶಿ೧೬* ಮತ್ತೆ ಶಿ೧೬**, ಶಿ೧೬*** ಹೀಗೆಯೇ ಗುರುತಿಸುತ್ತ ಹೋಗಬಹುದು. ಇಲ್ಲಿ ವರ್ಗೀಕರಣದ ಸೌಲಭ್ಯ ಹೆಚ್ಚಿಸುವ ತಂತ್ರ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ತಂತ್ರದಿಂದಾಗಿ ಇಲ್ಲಿ ಶಿ೧೬ರ ಸಂಖ್ಯೆಯ ಕೆಳಗಡೆ ಇವೆಲ್ಲ ಬಂದು, ಶಿ೧೬ರ ಒಂದು ಗುಂಪು ತಯಾರಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿಯೇ ನಾವು ಒಂದು 'ವರ್ಗ ಕಲ್ಪನೆ'ಯನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಇಂಥ ಒಂದು 'ವರ್ಗ' ತಯಾರಾಗಲು ಇಲ್ಲಿಯ ಮುಖ್ಯ ಮಾದರಿಯ (ಶಿ೧೬) ಸಾಮಾನ್ಯ ಅಂಶಗಳು (ನಂಬಿಗೆ, ಚಾಣಾಕ್ಷತೆ) ಕಾರಣವಾಗುತ್ತವೆ. ಅದಕ್ಕಾಗಿ 'ಶಿ೧೬' ನಂಬಿಗಸ್ಥ ಸೇವಕ' ಮುಖ್ಯ ಮಾದರಿ ಎನಿಸಿ, ಉಳಿದವೆಲ್ಲ ಆ ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ 'ಉಪಮಾದರಿ' (Sub-type)ಗಳಾಗಿ ಕರೆಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ.

ಒಂದು ಗುಂಪಿನ ಮುಖ್ಯ ಮಾದರಿ ಹೇಗಿರುತ್ತದೆಂದರೆ, ಅದು ಇತರ ಗುಂಪುಗಳಿಂದ ತನ್ನ ಗುಂಪನ್ನು ಹಲವು ವಿಶಿಷ್ಟತೆಗಳಲ್ಲಿ ಬೇರ್ಪಡಿಸಿ ಹಿಡಿದಿರುತ್ತದೆ. ಇದೊಂದು ಸಾಮಾನ್ಯ ನಿದರ್ಶನ ಇಲ್ಲವೆ ಆದರ್ಶವಾಗಿದ್ದು, ತಾನೊಂದು ಗುಂಪನ್ನೇ ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಆ ಗುಂಪಿಗೆ ತಾನೇ ವಿಶಿಷ್ಟ ಸಂಜ್ಞೆಯಂತೆ ವರ್ತಿಸುತ್ತದೆ. ತನ್ನ ಹೆಸರಿನಿಂದಲೇ ಆ ಗುಂಪಿಗೆಲ್ಲ ಅದೇ ಹೆಸರು ತರಿಸುವಂತಹದಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲವೇ ಆ ಗುಂಪಿನ ಹೆಸರನ್ನು ತಾನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ತಾನು ಸೇರಿರುವ ಕುಲಕ್ಕೆ ಇಲ್ಲವೆ ತನ್ನಂತೆ ನಿರ್ಮಾಣವಾಗಲಿರುವ ಕುಲಕ್ಕೆ ತನ್ನ ಜಾತಿ ನಾಮವನ್ನು ಕೊಡುವ ವಿಶಿಷ್ಟ ಅಂಶವೇ ಮಾದರಿ ಎನಿಸುತ್ತದೆ.

ನಮಗೆ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲದ, ನಾವು ಎಂದೂ ಕಾಣದ ಒಂದು ಪ್ರಾಣಿಯನ್ನು ನೋಡುತ್ತೇವೆ. ಅದರ ಪರಿಚಯವಿಲ್ಲದ ನಾವು ಬಹುಶ: ನಮಗೆ ಪರಿಚಿತವಿರುವ 'ಜೀವಜಾತಿ' ಒಂದಕ್ಕೆ ಹೋಲಿಸುವ ಕಾಲ್ಪನಿಕ ವಿಚಾರ ಮಾಡುತ್ತೇವೆ. ಆಗ ಈ ಜೀವಿಯನ್ನು ನಮಗೆ ಗೊತ್ತಿರುವ ಜೀವಿಯೊಂದರ ಗುಂಪಿಗೆ- ಅದರ ಆಕಾರ, ಬಣ್ಣ ಮುಂತಾದವುಗಳ ಹೋಲಿಕೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿ ಇದು ಇಂಥ ಪ್ರಾಣಿವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸೇರಿದುದು ಎಂದು ಗಣಿಸುತ್ತೇವೆ. ಇಲ್ಲಿ ಈ ಮೊದಲೇ ನಮಗಿರುವ ಒಂದು ಪರಿಚಿತವಾದ ಜೀವಿಯ ಮೂಲ ಆದರ್ಶವೇ 'ಮಾದರಿಯ ಕಲ್ಪನೆ' ಯಾಗಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಅದು ನಾವು ನೋಡಿದ ಜೀವಿಯನ್ನು ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸೇರಿಸಲು ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ.

ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಮಾದರಿಯು ತನ್ನಷ್ಟಕ್ಕೆ ತಾನು ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ವಿಭಾಗೀಕರಣದ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ತನ್ನಂತಹ ಇತರ ಮಾದರಿಗಳೊಂದಿಗೆ ಒಂದು ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಒಂದು ಮಾದರಿಯ ಉದ್ದೇಶವನ್ನೇ ಹೊತ್ತು, ಅಥವಾ ಸಂಬಂಧ ಹೊಂದಿದ್ದು, ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಅಲ್ಪಮಟ್ಟಿನ ಸಾಮ್ಯ ಇಲ್ಲವೇ ವೈವಿಧ್ಯಮಯವಾದವುಗಳನ್ನು ಅದೇ ಮಾದರಿಯ ಉಪಮಾದರಿಗಳಾಗಿ - ಅ,ಬ,ಕ ಇತ್ಯಾದಿಯಾಗಿ ಗುರುತಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ.

*

೩

ಜೀವನ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ

೧. ಮೌಲ್ಯಗಳ ಸಂಘರ್ಷ: ಜನಪದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಥನಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ

೧

ಮೌಲ್ಯಗಳ ಸಂಘರ್ಷ: ಜನಪದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಥನ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ

ಜನಪದರಲ್ಲಿ 'ಜೀವನ ಮೌಲ್ಯ'ಗಳ ಕಲ್ಪನೆ ಸರಳವಾಗಿದೆ, ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆ. ಜನಪದರು ತಮ್ಮ ಜೀವನ ಒಳ್ಳೆಯದಾಗಿರಲು, ಉನ್ನತವಾಗಿರಲು, ಆದರ್ಶವಾಗಿರಲು ಕೆಲವೊಂದು ನಿಯಮಗಳನ್ನು ಪಾಲಿಸಿಕೊಂಡು ಬರುತ್ತಾರೆ. ಇವೆಲ್ಲ ಮೌಖಿಕಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಗಿಕೊಂಡು ಬಂದ ಚಿಂತನೆಗಳಾಗಿರುವುದು ಮುಖ್ಯಸಂಗತಿ. ಸಹಕಾರ ಭಾವದ, ಸಮೂಹಿಕ ಜೀವನವನ್ನು ಸಾಗಿಸುವ, ಪರಸ್ಪರ ಪ್ರೀತಿಸುವ, ಪರಸ್ಪರ ವಿಶ್ವಾಸ ಅನಿವಾರ್ಯವೆಂದು ಭಾವಿಸುವ ಜನಪದರು– ತಮ್ಮ ಜೀವನದ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆಯನ್ನು ಸಮೂಹಿಕ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಕಾಣಬೇಕೆಂದು ಬಯಸಿದವರು. ಹೀಗಾಗಿ ಎಲ್ಲರೂ ಒಟ್ಟಾಗಿ ಬದುಕಲು ಕೆಲ ನಿಯಮಗಳನ್ನು ತಿಳುವಳಿಕೆಯಿಂದ (ಅರಿವಿನಿಂದ), ಕೆಲವು ನಂಬುಗೆಗಳನ್ನು ಮೌಖಿಕ ಒಪ್ಪಂದಗಳಿಂದ ಅನುಸರಿಸುತ್ತಿರುತ್ತಾರೆ. ಇವೇ ಅವರ ಬದುಕಿಗೆ ಆದರ್ಶಗಳಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಇವುಗಳನ್ನು ಅವರು ಶ್ರದ್ಧೆಯಿಂದ ಗೌರವಿಸುತ್ತಾರೆ ಮತ್ತು ನಿಷ್ಠೆಯಿಂದ ತಮ್ಮ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡು ಜೀವನವನ್ನು ಸಾಗಿಸುತ್ತಿರುತ್ತಾರೆ. ಇಂತಹ ಸಹಕಾರ ಭಾವನೆಯ ಸಮೂಹಬದುಕಿನ ರೀತಿ–ನೀತಿ–ನಂಬುಗೆಗಳಾದ ಈ ಚಿಂತನೆಗಳನ್ನು, ಮೌಖಿಕ ಒಪ್ಪಂದಗಳನ್ನು ನಾವು 'ಜೀವನ ಮೌಲ್ಯ' ಗಳು ಎಂದು ಕರೆಯುವುದು.

ಶಿಕ್ಷಿತ ಸಮಾಜವು ಸತ್ಯ, ಅಹಿಂಸೆ, ತ್ಯಾಗ, ದಾನ, ಪರೋಪಕಾರ, ಬಲಿದಾನ ಇಂತಹ ಕೆಲವು 'ಜೀವನ ಮೌಲ್ಯ'ಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಕಥೆಕಟ್ಟಿ, ವೈಭವೀಕರಿಸಿ ಪ್ರಚಾರಮಾಡಿರುವುದನ್ನು ಕೇಳುತ್ತೇವೆ, ಓದುತ್ತೇವೆ. ಇವು ಜೀವನದ ಆದರ್ಶಗಳು, ಇವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡವರು ಪೂಜೆಗೆ ಅರ್ಹರು ಎಂಬ ಭಾವವನ್ನು ಗ್ರಾಮಾಂತರ ಪ್ರದೇಶದ ಜನಪದರು ಮತ್ತು ನಗರವಾಸಿಗಳಾದ ಶಿಕ್ಷಿತರು ಬಲವಾಗಿ ಹೊಂದಿರುವುದು ಸಾಮಾನ್ಯ ಸಂಗತಿ. ಜನಪದರ ಬದುಕನ್ನು ಹೊಕ್ಕು ನೋಡಿದರೆ ಇಂತಹ 'ಜೀವನ ಮೌಲ್ಯ'ಗಳ ನಿಜಸ್ವರೂಪವೇನು ಎಂಬುದು ನಮಗೆ ತಿಳಿದುಬರುತ್ತದೆ.

ಜನಪದಸಾಹಿತ್ಯ ಕುರಿತ ಅಭ್ಯಾಸದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಬಗೆಗೆ ಆಲೋಚಿಸಿದಾಗ, ಇವುಗಳ ಬೇರುಗಳು ಜನಪದ ನಂಬುಗೆಗಳಲ್ಲಿರುವುದು ನಮ್ಮ ಗಮನಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಸಾಮಾನ್ಯ ಉದಾಹರಣೆಗಾಗಿ: ಶುಭಕಾರ್ಯಕ್ಕೆ ಹೋಗುವಾಗ ಒಂದು ಬೆಕ್ಕು ಅಡ್ಡಬಂದಿತೆನ್ನಿ; ಅದನ್ನು ಜನಪದರು ಆಗುವ ಕೆಲಸಕ್ಕೆ ಅಡ್ಡಿಯ ಸೂಚನೆಯಾಗಿ, ಮಂಗಳಕಾರ್ಯಕ್ಕೆ ಅಮಂಗಳ ಆಶಯವೆಂದು ನಂಬುತ್ತಾರೆ. ಹೀಗೆ- ಬೆಕ್ಕು ಅಡ್ಡ ಹಾಯ್ದುದನ್ನು ಅಪಶಕುನವೆಂದು ಭಾವಿಸಿ, ಅಂದಿನ ಕೆಲಸವನ್ನು ಸ್ಥಗಿತಗೊಳಿಸುತ್ತಾರೆ. ಒಂದು ದಿನದ ಇಡೀ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮವನ್ನು ರದ್ದುಗೊಳಿಸಲು ಇಚ್ಛಿಸದವರು ಕನಿಷ್ಠಪಕ್ಷ ಸ್ವಲ್ಪ ಹೊತ್ತು ನೆಲದ ಮೇಲೆ ಕುಳಿತುಕೊಂಡಾದರೂ ಮುಂದೆ ಹೋಗಬೇಕೆಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಇದೊಂದು ಸಣ್ಣ ನಂಬುಗೆಯಾದರೂ ಅದು ಜನಪದಜೀವನವನ್ನು ತನ್ನ ಶಕ್ತ್ಯಾನುಸಾರ ನಿಯಂತ್ರಿಸುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಇಂತಹ ನಂಬುಗೆ ಇನ್ನೂ ಶಕ್ತಿಶಾಲಿಯಾಗಿದ್ದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ಸಲ್ಲಿಸುವ ಗೌರವವೂ ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚಿನದಾಗಿರುತ್ತದೆ. 'ನೀರು ಬರದ ಕೆರೆಗೆ ಬಲಿಕೊಟ್ಟರೆ ನೀರು ಬರುತ್ತದೆ' ಎಂಬುದೊಂದು ಶಕ್ತಿಶಾಲಿ ನಂಬುಗೆ. ಆದುದರಿಂದಲೇ ಭಾಗೀರತಿಯಂತಹ ಮುದ್ದಿನ ಹೆಣ್ಣನ್ನೂ ಬಲಿಕೊಡಲು ಹಿಂದೆಮುಂದೆ ನೋಡಲಿಲ್ಲ ಎಂಬುದು 'ಕೆರೆಗೆ ಹಾರ' ಎಂಬ ಕಥಾನಕದಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ದೊರೆಯುವ ನಿದರ್ಶನವಾಗಿದೆ. ಸಾಮಾಜಿಕರು ನಂಬಿದ ಒಂದು ಮೂಢನಂಬುಗೆಯ ಹಿಡಿತ ಎಂತಹದು ಎಂಬುದು ನಮಗಿಲ್ಲಿ ಕಾಣಸುತ್ತದೆ. ತನಗೆ ಕೆರೆಗೆ ಬಲಿಕೊಡುವರೆಂಬ ವಿಷಯ ತಿಳಿದ ನಂತರವೇ ತನ್ನ ತಾಯಿ-ತಂದೆಯರನ್ನು ಭೇಟಿಯಾಗುವ ಭಾಗೀರತಿ ಅವರ ಮುಂದಾದರೂ ಬಲಿಯ ವಿಷಯವನ್ನು ಹೇಳಬಹುದಿತ್ತು. ಆದರೆ ಭಾಗೀರತಿ ಅವರ ಮುಂದೆಯೂ ಬಲಿಯ ವಿಷಯವನ್ನು ಏಕೆ ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲ ? ಎಂಬುದು ನಮ್ಮೆದುರು ಒಂದು ದೊಡ್ಡ ಪ್ರಶ್ನೆಯಾಗಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಇದು ಭಾಗೀರತಿಯ ವಿಚಿತ್ರ ವರ್ತನೆ ಮಾತ್ರ ಆಗಿದೆಯೇ? ಅವಳ ಮಾನಸಿಕ ಒತ್ತಡವೇ ಹಾಗಿತ್ತೇ? ಎಂದೆಲ್ಲ ಯೋಚಿಸಲು ಇಲ್ಲಿ ಅವಕಾಶವಿದೆ. ಆದರೆ ತನಗೆ ಬಲಿಕೊಡುವ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ತಾಯಿ ತಂದೆಗಳಿಗೆ ತಿಳಿದರೆ ಅವರಿಗೆ ತನ್ನನ್ನು ಆ ಆಪತ್ತಿನಿಂದ ಪಾರುಮಾಡಲು ಸಾಧ್ಯವೆಂದು ಭಾಗೀರತಿಗೆ ಖಾತ್ರಿಯಾಗಿದ್ದರೆ ಖಂಡಿತ ಆಕೆ ಬಲಿಯ ವಿಷಯವನ್ನು ಅವರ ಮುಂದೆ ಮುಚ್ಚಿಡುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲವೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಬಹುಶ: ವಿಷಯ ಗೊತ್ತಾದರೂ ಸಮೂಹ ನಂಬಿದ ಮತ್ತು ನಿರ್ಧರಿಸಿದ ಒಂದು ಸಂಗತಿಯನ್ನು ತಡೆಹಿಡಿಯಲು ಅವರಿಂದಲೂ ಅಸಾಧ್ಯವೆಂಬ ಭಾವನೆಯೇ ಅಲ್ಲಿ ಭಾಗೀರತಿಯ ಬಾಯಿ ಮುಚ್ಚಿಸಿರಬೇಕೆಂಬ ಸಂಶಯ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಅಲ್ಲಿಯ ನಿಜಸಂಗತಿಯೂ ಅದೇ ಆಗಿದೆ.

ಹಾಗಿಲ್ಲವೆಂದರೆ ತಾಯಿ ತಂದೆಯ ಮುಂದೆ ತನ್ನ ಬಲಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಚಕಾರವೆತ್ತದ ಭಾಗೀರತಿ ತನ್ನ ಗೆಳತಿಯ ಮುಂದೆ 'ನಮ್ಮತ್ತೆ ನಮ್ಮಾವ ಕೆರೆಗ್ಹಾರ ಕೊಡುತಾರಂತೆ' ಎಂದು ಬಾಯಿಬಿಡುವ ಅವಶ್ಯಕತೆಯೇ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆ ಹೇಳಿದಾಗ ಗೆಳತಿಯ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಆಶ್ಚರ್ಯಕರವಾಗಿರುವುದನ್ನು ನಾವು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಆಕೆ ಹೇಳುತ್ತಾಳೆ 'ಕೊಟ್ಟಾರ ಕೊಡಲೇಳು ಇಟ್ಟಾಂಗ ಇರಬೇಕು' ಎಂದು. ಬಾಲ್ಯದಿಂದಲೂ ಕೂಡಿ ಆಡಿದ ಗೆಳತಿ, ಭಾಗೀರತಿಗೆ ಒದಗಿದ ದುರ್ಧರ ಪ್ರಸಂಗದ ಬಗ್ಗೆ ಕನಿಷ್ಠ ಪಕ್ಷ ಒಂದಿಷ್ಟು ಆತಂಕ, ದು:ಖ, ಕನಿಕರಗಳನ್ನಾದರೂ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸ

ಬಹುದಿತ್ತು. ಆದರೆ ಆಕೆ ಹಾಗೆ ಮಾಡದೆ ನೇರವಾಗಿ 'ಕೊಟ್ವಾರ ಕೊಡಲೇಳು ಇಟ್ವಾಂಗ ಇರಬೇಕು' ಎಂದುದು ಸಾಮಾನ್ಯ ವರ್ತನೆಯಲ್ಲವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿರುವ ಸಂಗತಿಯೆಂದರೆ, ಗೆಳತಿಯು ಸಾಮಾಜಿಕ ಪ್ರತಿನಿಧಿಯಾಗಿ ಮಾತನಾಡಿದ್ದಾಳೆ ಎಂಬುದು. ಸ್ನೇಹ ಎಂಬುದು ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂಬಂಧ. ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂಬಂಧಗಳು ಅರ್ಥಾತ್ ಸಾಮಾಜಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳು ಯಾವಾಗಲು ಇನ್ನೊಂದು ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಅರ್ಥಾತ್ ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿಯುವ ಪ್ರಸಂಗಗಳೇ ಇಂತಹ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತವೆ. ಒಂದು ಸಾಮಾಜಿಕ ನಂಬುಗೆಯ ನಿರ್ಧಾರವನ್ನು ತನ್ನ ತವರಿಗೆ ಎದುರಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಒಂದು ವೇಳೆ ಭಾಗೀರತಿ ತನ್ನ ತಾಯಿ – ತಂದೆಗಳ ಮುಂದೆ ಈ ವಿಷಯ ತಿಳಿಸಿದ್ದರೂ ಅವರಿಂದ ಆಕೆಯನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ ಎಂಬ ಅರಿವೇ ಬಹುಶ: ಭಾಗೀರತಿಯ ಬಾಯಿ ಕಟ್ಟಿಸಿರಬೇಕೆನಿಸುತ್ತದೆ.

ಇಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ಸಂಗತಿಯೆಡೆಗೆ ಗಮನಹರಿಸಬೇಕು – ಭಾಗೀರತಿ ತನಗೆ ಬಲಿಕೊಡುವರೆಂಬ ಸಂಗತಿ ತಿಳಿದ ನಂತರ ಅದಕ್ಕೆ ತನ್ನ ಸಮ್ಮತಿಯಿಲ್ಲದ ಪ್ರತಿಭಟನೆಯ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಗಾಬರಿಯಾಗಿ ತವರಿಗೆ ಬಂದಾಗ, ತಾಯಿ – ತಂದೆಗಳಿಗೆ ಆಕೆ ವಿಷಯ ಹೇಳಲಿಲ್ಲ ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಅವರಿಗೆ ಭಾಗೀರತಿ ಕೆರೆಗೆ ಹಾರವಾಗುವ ವಿಷಯ ತಿಳಿಯಲಿಲ್ಲ ಎಂದು ಭಾವಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ಭಾಗೀರತಿಯ ಬಲಿಯ ನಂತರ ಅವಳ ಗಂಡ ಮಹಾದೇವರಾಯ 'ನನ್ನ ಹೆಣತಿ ಭಾಗೀರತಿ ಎಲ್ಲಿಗ್ಹೋಗ್ಯಾಳತ್ತಿ' ಎಂದು ಬಂದಾಗ ಭಾಗೀರತಿಯ ತಾಯಿಯೂ ಗೆಳತಿ ಮನೆಯೆಡೆಗೆ ಬೆರಳು ಮಾಡುವುದನ್ನು ಲಕ್ಷಕ್ಕೆ ತಂದುಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಇಲ್ಲಿರುವ ಪ್ರಶ್ನೆಯೆಂದರೆ, ಭಾಗೀರತಿಯ ಬಲಿಯ ನಂತರವೂ ತವರಿಗೆ ಸುದ್ದಿ ಮುಟ್ಟಿರಲಿಲ್ಲವೆಂದರೆ ನಂಬಲು ಆಗದು. ಇಲ್ಲಿಯ ತಂದೆ – ತಾಯಿಗಳ ವರ್ತನೆ ವಿಚಿತ್ರವೆನಿಸುತ್ತದೆ.

ಈ ಮತ್ತು ಇಂತಹ ವರ್ತನೆಗಳಿಗೆ ಕಾರಣವೆಂದರೆ ಆಗಿನ ಕಾಲದ ಅವರೆಲ್ಲರೂ ನಂಬಿಕೊಂಡು ಬಂದ ನಂಬುಗೆಗಳೆಂದೇ ಹೇಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಸಮಾಜದ ಒಂದು ನಂಬುಗೆಯ ನಿರ್ಧಾರದ ಎದುರು ಇನ್ನೊಂದು ನಿರ್ಣಯಕ್ಕೆ ಅಲ್ಲಿ ಅವಕಾಶ ಇಲ್ಲ ಎಂಬ ಭಾವನೆಯೇ ತಾಯಿ – ತಂದೆಗಳ ಬಾಯಿ ಕಟ್ಟಿದೆ ಎಂದು ಅರ್ಥ. ಇದು ಜನಪದರು ನಂಬಿದ, ಕಾಲಕಾಲಕ್ಕೆ ಜೀವನದ ಆದರ್ಶಗಳು ಎಂದು ಭಾವಿಸಿದ ಬದುಕಿನ ಮೌಲ್ಯಗಳ ನಿಜಸ್ವರೂಪ. ಹೀಗೇ ಜನಪದರ ನಂಬುಗೆಗಳು, ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳು, ವಿಧಿಕ್ರಿಯೆಗಳು, ಒಪ್ಪಂದಗಳು ಇವುಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲ ಹೆಚ್ಚು ಶಕ್ತಿಶಾಲಿಯಾಗಿದ್ದವುಗಳನ್ನೇ ನಾವು 'ಜೀವನದ ಮೌಲ್ಯ'ಗಳು ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತೇವೆ. ನಂತರ ಬುದ್ಧಿಶಾಲಿ ಜನ ಈ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ವೈಭವೀಕರಿಸಿದ್ದು ಸತ್ಯ ಸಂಗತಿ. ಅಂತಲೇ ಸತ್ಯ, ತ್ಯಾಗ, ಧರ್ಮ, ಉಪಕಾರ, ಪರೋಪಕಾರ, ದಾನ, ಪಾತಿವ್ರತ್ಯ, ಬಲಿದಾನ ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ಹೀಗೇ ಹೆಚ್ಚು ಮಾಡಿ ಹೇಳಿದ್ದನ್ನು ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ ಸ್ಥಾನ ಅವುಗಳಿಗೆ ಕೊಟ್ಟಿರುವುದನ್ನು ನಾವು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಸತ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರನ ಕಥೆ, ದಾನಕ್ಕಾಗಿ ಕರ್ಣನ ಕಥೆ, ಪರೋಪಕಾರಕ್ಕಾಗಿ ಜೀಮೂತವಾಹನನ ಕಥೆ– ಹೀಗೆ ಅನೇಕ ಉದಾಹರಣೆಗಳು ನಮ್ಮ ಮುಂದಿವೆ. ಈ ಎಲ್ಲ ಮೌಲ್ಯಗಳಿಗಾಗಿ ರಾಜ್ಯ ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುವ, ಹೆಂಡಿರು–ಮಕ್ಕಳನ್ನು ಮಾರಿಕೊಳ್ಳುವ, ಮೋಸಗಳಿಗೆ ಬಲಿಯಾಗುವ, ಕೊನೆಗೆ ಜೀವಗಳನ್ನೇ ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಉದಾಹರಣೆಗಳು ಇವಾಗಿವೆ. ಅಂದರೆ ಈ ಮೌಲ್ಯಗಳು ನಮ್ಮ ಬದುಕಿಗೆ

ಆದರ್ಶಗಳು, ಇವುಗಳನ್ನು ಎಂತಹ ಪ್ರಸಂಗ ಬಂದರೂ ಪಾಲಿಸಬೇಕೆಂಬ ನಂಬಿಕೆ ನಮ್ಮದು. ಆದರೆ ಇವುಗಳನ್ನು ನಂಬಿದಾಗ ಆಗುವ ಅನಾಹುತಗಳ ಕಡೆಗೆ ನಮ್ಮ ಲಕ್ಷ ಹರಿಸುವುದು ಇಂದು ಬಹುಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ.

ಜನಪದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಥನಸಾಹಿತ್ಯದ ಅಭ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸುವ ಇಂತಹ ಬದುಕಿನ ಆದರ್ಶಗಳನ್ನು ಅಥವಾ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿ- ಅವೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಎರಡು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ವಿಂಗಡಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ: ೧) ವೈಯಕ್ತಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳು, ೨) ಸಾಮಾಜಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳು.

'ವೈಯಕ್ತಿಕ ಮೌಲ್ಯ'ಗಳಲ್ಲಿ- ಎರಡು ಅಂಶಗಳು ಕಾಣಿಸುತ್ತವೆ: ಒಂದು ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಜೀವ, ಇನ್ನೊಂದು ಸಂಬಂಧಗಳು. ಈ ಸಂಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ- ಮೊದಲ ಸುತ್ತಿನ ಸಂಬಂಧಿಗಳಾದ ಗಂಡ, ಹೆಂಡತಿ, ಮಕ್ಕಳು, ತಂದೆ, ತಾಯಿ, ಸಹೋದರ, ಸಹೋದರಿಯರು; ಎರಡನೇ ಸುತ್ತಿನ ಸಂಬಂಧಗಳಾದ ಅತ್ತೆ, ಮಾವ, ಸೊಸೆ, ಅಳಿಯ, ನಾದುನಿ, ನೆಗೆಣ್ಣಿ ಅತ್ತಿಗೆ, ಚಿಕ್ಕಪ್ಪ, ಚಿಕ್ಕಮ್ಮ ಈ ಮುಂತಾದವರು ಬರುತ್ತಾರೆ. 'ಸಾಮಾಜಿಕ ಮೌಲ್ಯ'ಗಳಲ್ಲಿ -ಶಕ್ತಿಶಾಲಿ ನಂಬುಗೆಗಳು, ಆದರ್ಶಗಳು, ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳು, ಮೌಖಿಕ ಒಪ್ಪಂದಗಳು, ನಿಯಮಗಳು ಮುಂತಾಗಿ ಬರುತ್ತವೆ. ವೈಯುಕ್ತಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ಎರಡು ಸಂಗತಿ (ಜೀವ ಸಂಬಂಧ)ಗಳನ್ನು ಹೊರತುಪಡಿಸಿ, ಉಳಿದೆಲ್ಲ ಸಂಗತಿಗಳು ಈ ಗುಂಪಿಗೆ ಸೇರುತ್ತವೆ. ಇವೆಲ್ಲ ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿ ಸಮೂಹದ ನಂಬುಗೆಗಳೇ ಆಗಿರುತ್ತವೆ.

ಜನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಜನರ ಬದುಕಿನ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನೇ ಹೊತ್ತಿದೆ. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಜನಪದರ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಬದುಕಿನ ದಾಖಲೀಕರಣವನ್ನು ಜನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಜೀವನ ಮೌಲ್ಯಗಳು ಜನಪದರ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿಯ ಘಟ್ಟಗಳು. ಜನರು ತಮ್ಮ ಜೀವನದ ಅರ್ಥವಂತಿಕೆಯನ್ನು, ಸಾರ್ಥಕತೆಯನ್ನು ಇಂತಹ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನಾಧರಿಸಿಯೇ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಈ ಜೀವನ ಮೌಲ್ಯಗಳ ವ್ಯಾಪಕ ನಿರೂಪಣೆಗಳನ್ನು ಜನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸಣ್ಣ ಪ್ರಕಾರಗಳಾದ ಗಾದೆ, ಒಗಟು, ಒಡಪುಗಳಲ್ಲಿ ತೀರಾ ವಿರಳವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಜನಪದ ಕಥೆಗಳು ಮಾನವ ಜೀವನ ನಿರಂತರವಾಗಿ ಸಾಗಿಬಂದುದರ ಛಾಯೆಯನ್ನು ಹಿಡಿದಿಡುವುದರಿಂದ, ಕಥೆಗಳಲ್ಲಿ ಮಾನವ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಬದುಕಿನ ಚರಿತ್ರೆ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಹರಡಿದ್ದು ಮೌಲ್ಯಗಳ ಪ್ರತಿಪಾದನೆ ಅಲ್ಲೂ ವಿರಳವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ನೇರವಾಗಿ ಮಾನವನ ಬದುಕಿನ ಪಡಿಯಚ್ಚುಗ್ಗಳಂತೆ ಕಾಣಿಸುವ, ಪ್ರಸ್ತುತ ಬದುಕಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಹತ್ತಿರವೆನಿಸುವ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಸ್ತು- ಸಮಸ್ಯೆಗಳುಳ್ಳ ಕಥನಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಇಂತಹ ವಸ್ತುವುಳ್ಳ ಬಯಲಾಟದ ಕಥೆಗಳಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ದಟ್ಟವಾಗಿ ಈ ಜೀವನ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಪ್ರತಿಪಾದನೆ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ.

ಜನಪದದ ಹಲವಾರು ಬಗೆಯ ಹಾಡಿನ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಕಥನಕಾವ್ಯಗಳು ಕಾಣಸಿಗುತ್ತವೆ. ಕೆಲವು ಕಥಾನಕಗಳು ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ದೀರ್ಘವಾಗಿದ್ದು- ಚನ್ನಮ್ಮನ ದಂಡಿ, ಗುಣದಮ್ಮನ ಕಥೆ ಈ ಮುಂತಾದ ಮಾದರಿಯ ಹಾಡುಗಳು ಈ ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸೇರುತ್ತವೆ. ಇಡೀ ರಾತ್ರಿಯೆಲ್ಲ ಒಂದೇ ಹಾಡು ಹಾಡುವಷ್ಟು ವಿಷಯ ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಹುದುಗಿರುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ದೀರ್ಘ ಕಥಾನಕಗಳಲ್ಲಿ ಮಾನವ ಬದುಕಿನ ಹಲವಾರು ಮಜಲುಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡ ಅನೇಕ

ಬಗೆಯ ಆಶಯಗಳು ಬಳಕೆಯಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಈ ಆಶಯಗಳ ರೂಪದಲ್ಲಿಯ ಮೌಲ್ಯಗಳು ಬಹು ಹಿಂದಿನ ಜೀವನದ ಪಳೆಯುಳಿಕೆಗಳೆನಿಸುತ್ತವೆ.

ಇಲ್ಲಿ ಚರ್ಚೆಗೆ ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳಲು ಬಯಸಿದ್ದುದು ಕೆರೆಗೆ ಹಾರ, ಗೋವಿನ ಹಾಡು (ಆಕಳ ಹಾಡು), ಕಾಶಿಬಾಯಿ, ಸೋಮ್ರಾಯ-ಭೀಮ್ರಾಯ ಈ ಬಗೆಯ ಹಾಡುಗಳನ್ನು. ಇವು ಸುಮಾರಾಗಿ ನಾಲ್ಕೈದು ಪುಟಗಳಿಂದ ಹತ್ತು ಪುಟಗಳಷ್ಟು ದೀರ್ಘವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಹಾಡಲು ಹದಿನೈದಿಪ್ಪತ್ತು ನಿಮಿಷಗಳಿಂದ ಬಹಳವೆಂದರೆ ಒಂದು ತಾಸಿನ ಅವಧಿಯನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತವೆ. ಇವುಗಳ ವಸ್ತು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂಗತಿಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಹೊತ್ತ ಸಣ್ಣಾಟಗಳೂ ಈ ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸೇರುತ್ತವೆ. ಈ ಮೇಲೆ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ ಕಾಶೀಬಾಯಿ, ಸೋಮ್ರಾಯ-ಭೀಮ್ರಾಯ ಈ ಕಥಾನಕಗಳು ಕೂಡ ಸಣ್ಣಾಟಗಳಾಗಿಯೂ ಪ್ರಚಲಿತದಲ್ಲಿರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು.

ಈ ಮೇಲೆ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ ಕಥೆಗಳ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವೆಂದರೆ – ಇವೆಲ್ಲವೂ ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಾಳಜಿಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿಹಿಡಿದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವುದು. ಜನಪದರು ತಾವು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಪ್ರಸ್ತಾಪವನ್ನು ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ಇಂತಹ ಹಾಡುಗಳಲ್ಲಿ ಮಾಡಿರುತ್ತಾರೆ. ಜನರು ತಮ್ಮ ಬದುಕಿಗೆ ಆದರ್ಶವಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸಿದ ಕೆಲ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನೇ ಇಂತಹ ಕಥಾನಕಗಳಲ್ಲಿ ಒರೆಗೆ ಹಚ್ಚುವ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಅವರು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಲು ಹೊರಡುವ ಮೌಲ್ಯಗಳು ಇವತ್ತಿಗೂ ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿರುವುದರಿಂದ ಕೆರೆಗೆ ಹಾರ, ಕಾಶೀಬಾಯಿ ಈ ಮಾದರಿಯ ಹಾಡುಗಳು ಇಂದಿಗೂ ಹೆಚ್ಚು ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿ ಉಳಿದುಕೊಂಡಿವೆ.

ಇಂತಹ ಕಥಾನಕಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ಕಂಡುಬರುವುದು 'ಮೌಲ್ಯಗಳ ಸಂಘರ್ಷ'. ಜನ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡ ಸಾಮಾಜಿಕ ಮತ್ತು ವೈಯಕ್ತಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಪರಸ್ಪರ ತಾಕಲಾಟವನ್ನು ನಾವು ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಈ ಸಂಘರ್ಷದಲ್ಲಿ ಕೊನೆಗೆ ಸಾರುವುದು ಬಹುಜನ ಒಪ್ಪಿಗೆಯಾದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಜಯವನ್ನೇ. ಹೀಗೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ಎತ್ತಿಹಿಡಿಯಲು ಹೋಗಿ, ವೈಯಕ್ತಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಸಾಮಾಜಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಎದುರಿಗೆ ತ್ಯಾಗ (ಬಲಿ) ಮಾಡುವ ಅಥವಾ ಸೋಲಿಸುವ ಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನು ಜನಪದರು ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ಮೂಲಕ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಸಾಧನೆಗಿಂತ ಸಾಮಾಜಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಸಾಧನೆಯೇ ಮಹತ್ವದ್ದೆಂದು ಸಾರಿ, ವೈಯಕ್ತಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳ ತ್ಯಾಗವನ್ನೇ ಅವರು ಬೋಧಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಇದು ಜನಪದರ ಮನೋಭಾವನೆ. ಆದರೆ ನಾವು ಕಥಾನಕದ ತಳಮೈಯನ್ನು ಎತ್ತಿ ಶೋಧಿಸಿದರೆ, ಅಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ಮೌಲ್ಯದ ಬಿಗಿಹಿಡಿತ, ಬಲಿಷ್ಠ ಗುಣ, ಭಯಂಕರತೆ, ಕ್ರೂರತನಗಳೆಲ್ಲ ನಮ್ಮ ಅರಿವಿಗೆ ಬರುತ್ತವೆ. ವೈಯಕ್ತಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳ ತ್ಯಾಗವನ್ನು ಸಾರುವಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಅಸಹಾಯಕತೆ, ಅನಿವಾರ್ಯತೆಗಳೇ ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತವೆ. ಈ ಮೂಲಕ ಅನೇಕ ಸಲ ನಮ್ಮವರು ಮತ್ತು ನಾವು ಸೃಷ್ಟಿಸಿ, ಬದುಕಿಸಿ, ಬಳಸುತ್ತ ಬಂದ ಸಾಮಾಜಿಕ ರೀತಿ-ನೀತಿಗಳ ಅರ್ಥಹೀನತೆ ನಮ್ಮ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ತೋರುತ್ತದೆ.

ಹಿಂದೆ ಉದಾಹರಿಸಿದ ಕೆರೆಗೆ ಹಾರದ ವಿಷಯವನ್ನೇ ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಕಲ್ಲನಕೇರಿ ಮಲ್ಲನಗೌಡ ಊರ ಜನರಿಗೆ ಅನುಕೂಲವಾಗಲೆಂದು ಕೆರೆಯನ್ನು ತೋಡಿಸಿದ. ನೀರು ಬರದಿದ್ದಾಗ ಹೊತ್ತಿಗೆಯನ್ನು ತೆಗೆಸಿ ನೋಡಿದ. ಅವನ ದುರ್ದೈವ ಎಂತಹದೆಂದರೆ ಅವನ ಮನೆಯ ಹಿರಿಸೊಸೆಯನ್ನೇ ಅದಕ್ಕೆ ಹಾರ ಕೊಡಬೇಕೆಂದು ಪಂಚಾಂಗ ಹೇಳಿತು. ಆತ ಊರ ಗೌಡನಾಗಿದ್ದ. 'ನನ್ನ ಸೊಸೆಗೆ ಹಾರ ಕೊಡಲಾರೆ ಎಂದರೆ ನಡೆಯುತ್ತಿತ್ತೇನೋ! ಆದರೆ ಹಿರಿಸೊಸೆ ಇಲ್ಲವೆಂದರೂ ಕಿರಿಸೊಸೆಯನ್ನಾದರೂ ಅವನು ಬಲಿಕೊಡಲು ಮುಂದಾದುದು ಆಶ್ಚರ್ಯವೆ. ಇದನ್ನು ಆತ ಮನಸಾ ಒಪ್ಪಿದನೆಂದು ಆ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಮಾಡಲು ಆಗದು. ಅಲ್ಲಿ ಅವನ ಬಾಯಿ ಕಟ್ಟಿ ಹಾಕಿದ್ದು - ಅಂದು ಸಮೂಹ ನಂಬಿದ 'ನೀರಿರದ ಕೆರೆಗೆ ಜೀವ ಬಲಿ ಕೊಟ್ಟರೆ ನೀರು ಬರುತ್ತದೆ' ಎಂಬ ಒಂದು ನಂಬುಗೆ ಎಂದೇ ಹೇಳಬೇಕು. ಹೀಗೆ ಸಮೂಹ ನಂಬಿದ ಒಂದು ನಂಬುಗೆಯಿಂದ ಉಳಿದುಕೊಳ್ಳಲು ಒಬ್ಬ ಆಡಳಿತಗಾರನಿಗೂ ಸಾಧ್ಯವಾಗಿಲ್ಲ ಎಂಬುದು ಇಲ್ಲಿಯ ಗಮನಾರ್ಹ ಸಂಗತಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಒಂದು ಸಾಮಾಜಿಕ ನಂಬುಗೆಯ ಹಿಡಿತ ಎಂತಹದು ಎಂಬುದು ನಮಗೆ ಇದರಿಂದ ವೇದ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಕಥಾನಕ ಗೋವಿನ ಹಾಡು ಹೀಗೆ ಸಾರುತ್ತದೆ:

ಸತ್ಯವೇ ನಮ್ಮ ತಾಯಿ ತಂದೆ
ಸತ್ಯವೇ ನಮ್ಮ ಬಂಧು ಬಳಗ
ಸತ್ಯವಾಕ್ಯಕೆ ತಪ್ಪಿ ನಡೆದರೆ
ಮೆಚ್ಚನಾ ಪರಮಾತ್ಮನು

ಇದು ಈ ಕಥಾನಕದ ಚರಮ ವಾಕ್ಯವೂ ಹೌದು. ಸತ್ಯ ಎನ್ನುವ ಸಾಮಾಜಿಕಮೌಲ್ಯ ವನ್ನು ಕಾಪಾಡಲು ಗೋವು ತನ್ನ ಮೊಲೆವುಣ್ಣುವ ಕರುವನ್ನೂ (ಸಂಬಂಧ), ತನ್ನ ಪ್ರಾಣವನ್ನೂ (ಜೀವ) ತ್ಯಾಗ ಮಾಡಲು ಮುಂದಾಗುತ್ತದೆ. ಸತ್ಯದ ಆದರ್ಶವನ್ನು ಹೊತ್ತ ಆಕಳಿನ ನಿರ್ಧಾರ ಹುಲಿಯಂತಹ ಕ್ರೂರ ಪಶುವನ್ನು ಜೀವತ್ಯಾಗ ಮಾಡುವ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ತರುತ್ತದೆ. ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಆತ್ಮಬಲಿಯಾದ ಹುಲಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಅನುಕಂಪದ ಒಂದಂಶವೂ ಕಾಣಸಿಗದು. ಏಕೆಂದರೆ ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸಿನ ತುಂಬ ತುಂಬಿಕೊಂಡದ್ದು ಸತ್ಯದ ಪ್ರತಿನಿಧಿಯಾದ ಗೋವಿನ ಯೋಚನೆ ಮಾತ್ರ.

ಸತ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ತನ್ನ ಮಗ ಎಂಬ ಬಾಂಧವ್ಯವನ್ನೂ ತನ್ನ ಜೀವವನ್ನೂ ತ್ಯಾಗ ಮಾಡಲು ಸಿದ್ಧವಾಗಿರುವುದು ಆಕಳು ಮಾತ್ರ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ನಿಜವಾಗಿ ಕೊನೆಗೂ ತ್ಯಾಗಿ (ಬಲಿ) ಆದದ್ದು ಹುಲಿಯೇ. ಹುಲಿಯನ್ನು ಬಲಿ ತೆಗೆದುಕೊಂಡ ಪಾಪದ ಭಾರವನ್ನು ಸತ್ಯ ಎಂಬ ಸಾಮಾಜಿಕ ಮೌಲ್ಯದ ಬೆನ್ನಮೇಲೆಯೇ ಹೇರಬೇಕು. ಜನರನ್ನು ಭಾವನಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಮರುಳುಗೊಳಿಸಿ, ಜೀವವನ್ನು ಬಲಿತೆಗೆದುಕೊಂಡು, ಸತ್ಯ ಆದರ್ಶವಾಗಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಸತ್ಯದ ಅತಿರಂಜಿತ ಉದಾಹರಣೆಗಳಾಗಿ ಇವೆಲ್ಲ ತೋರುತ್ತವೆ.

ಇಲ್ಲಿ ಯೋಚಿಸಬೇಕಾದ ಸಂಗತಿಯೆಂದರೆ - ಹುಲಿ ಬೆಟ್ಟದ ಕೆಳಗೆ ಹಾರಿ ಪ್ರಾಣಬಿಡು ವಂತಹ ಅಪರಾಧ ಏನು ಮಾಡಿತ್ತು? ಎಂಬುದು. ಹುಲಿ ಕಾಡುಪ್ರಾಣಿ. ಅದೊಂದು ವೇಳೆ

ಆಕಳನ್ನು ತಿಂದರೂ ಅದು ಪ್ರಕೃತಿಯ ನಿಯಮದಂತೆಯೇ ಇರುತ್ತಿತ್ತು. ಇಷ್ಟಾಗಿಯೂ ಹುಲಿ ಆಕಳಿಗೆ ಒಂದು ಕೆಟ್ಟ ಮಾತನ್ನೂ ಆಡಿರಲಿಲ್ಲ, ತಿನ್ನಲೂ ಹೋಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಆದರೂ ಹುಲಿಗೆ ಈ ಕಾವ್ಯ ಕೊಟ್ಟ ಶಿಕ್ಷೆ ಪ್ರಾಣತ್ಯಾಗವೆಂಬುದು ಚಿಂತಿಸಬೇಕಾದ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿರುವ ಗುಟ್ಟೆಂದರೆ - ಸತ್ಯವನ್ನು ಕೆಡಿಸುವುದಲ್ಲ, ಅದನ್ನು ಸುಮ್ಮನೆ ಕೆಣಕಿದರೂ ಸಾಕು- ಉರಿದು ಹೋಗಬೇಕು ಎಂಬ ಭಾವನೆಯಿಂದ ವಿಪರೀತ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ನಾವೇ ಸತ್ಯವೆಂಬ ಮೌಲ್ಯದಲ್ಲಿ (ನಂಬುಗೆಯಲ್ಲಿ)ತುಂಬಿದವರು. ಅಂದರೆ ಯಾವ ಯಾವ ಮೌಲ್ಯಕ್ಕೆ ನಾವು ಎಷ್ಟೆಷ್ಟು ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ತುಂಬಿರುತ್ತೇವೋ ಅಷ್ಟಷ್ಟು ಅವು ನಮ್ಮನ್ನು ತಿರುಗಿ ಆಳುತ್ತವೆ. ಸಮೂಹ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡ ನಂಬುಗೆಗಳೇ ಸಾಮಾಜಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳಾಗಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ಪಡೆದು ಅವು ನಮ್ಮ ತಲೆಯನ್ನೇ ಆಳುತ್ತಿದ್ದುದು ಇಂತಹ ಕಥಾನಕಗಳ ಅಭ್ಯಾಸದಿಂದ ತಿಳಿದುಬರುವ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ.

ಹೀಗೆಯೇ ಕಾಶೀಬಾಯಿ ಕಥಾನಕದಲ್ಲೂ ಸಾಮಾಜಿಕ ಮೌಲ್ಯದ ಎದುರು ವೈಯಕ್ತಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳು ಬಲಿಯಾಗುವುದನ್ನೇ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಕಾಶೀಬಾಯಿ ಕಡ್ಲಿಮಟ್ಟಿ ಸ್ಟೇಷನ್ನಿನಲ್ಲಿ ಸ್ಟೇಷನ್ ಮಾಸ್ತರನ ಬಲೆಗೆ ಸಿಕ್ಕು, ಅವನ ಕಾಮುಕ ಹಿಡಿತದಿಂದ ಪಾರಾಗಲು, ಮೂತ್ರ ವಿಸರ್ಜನೆಗೆಂದು ಕೂಸನ್ನು ಅವನ ಕೈಯಲ್ಲಿಟ್ಟು ಕಡೆಗಾಗುತ್ತಾಳೆ. ಬಾಗಿಲುಹಾಕಿ ಕೀಲಿ ಜಡಿಯುತ್ತಾಳೆ. ಇಲ್ಲಿ ಹೆಣ್ಣಿಗೆ ಪಾತಿವ್ರತ್ಯ ಎನ್ನುವದು ವೈಯಕ್ತಿಕ ಮೌಲ್ಯವೂ ಹೌದು, ಅದೇ ವೇಳೆಗೆ ಅದು ಸಾಮಾಜಿಕ ಮೌಲ್ಯವೂ ಹೌದು. ಸ್ಟೇಷನ್ ಮಾಸ್ತರನು ಕೂಸನ್ನು ಕಡಿದು ಚಲ್ಲುತ್ತೇನೆ ಎಂದಾಗ ಕಾಸೀಬಾಯಿಯು ಇಂತಹ ಹತ್ತು ಮಕ್ಕಳನ್ನು ಮತ್ತೆ ಹೆರುವ ಮಾತನಾಡಿ, ತನ್ನ ಮಗು ಎನ್ನುವ ಕರುಳಕುಡಿಯನ್ನು (ಸಂಬಂಧ) ಅಂದರೆ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಮೌಲ್ಯವನ್ನು (ಮಗುವಿನ ಜೀವವನ್ನು)ಬಲಿಕೊಡುತ್ತಾಳೆ. ಆದರೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ಮೌಲ್ಯವಾದ ಪಾತಿವ್ರತ್ಯವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳಲು ಆಕೆ ಬಯಸುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಅದನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಆಕೆ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಬದುಕಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಇದು ಎಲ್ಲ ಹೆಣ್ಣು ಮಕ್ಕಳಿಗೂ ಸಮಾಜ ವಿಧಿಸಿದ ನಿಯಮವಾಗಿ ತೋರುತ್ತೆ. ಶೀಲ ಕಳೆದುಕೊಂಡ ಹೆಣ್ಣನ್ನು ಸಮಾಜ ನೋಡುವ ದೃಷ್ಟಿಯೇ ಆಕೆಗೆ ಅವಮಾನಕಾರಕ ಮತ್ತು ಅಸಹ್ಯವಾಗಿರುವದರಿಂದ ಕಾಶೀಬಾಯಿಯ ನಿರ್ಣಯ - ಅಂದರೆ 'ಜೀವಕ್ಕಿಂತ ಪಾತಿವ್ರತ್ಯವೇ ಮುಖ್ಯ'ವೆಂಬ ಮಾತು ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಅದು ಸಮಾಜದ ನಿರ್ಣಯವೇ ಎನಿಸುತ್ತದೆ.

ಕಾಶೀಬಾಯಿ ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ನೇರವಾಗಿ ಪಾತಿವ್ರತ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಸ್ವತ: ಹೊತ್ತು ಹೆತ್ತ ಜೀವವೂ ದೊಡ್ಡದಲ್ಲವೆಂಬ ನಿರ್ಣಯವನ್ನು ಘಂಟಾಘೋಷವಾಗಿ ಎತ್ತಿ ಸಾರಲಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ 'ಸೋಮ್ರಾಯ ಭೀಮ್ರಾಯ' ಎನ್ನುವ ಕಥಾನಕದಲ್ಲಿ ಪಾತಿವ್ರತ್ಯದ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಬಲು ಗುಟ್ಟಾಗಿಟ್ಟು ಕಥೆ ಹೆಣೆಯಲಾಗುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲಿ ಭೀಮ್ರಾಯನ ಮಡದಿಯನ್ನು, ಆಕೆಗೆ ಪೂರ್ವಪರಿಚಯವಿಲ್ಲದ, ಆದರೆ ಗಂಡ ಭೀಮರಾಯನ ಗೆಳೆಯನಾದ ಸೋಮ್ರಾಯನು ಕಂಡು ಮೋಹಗೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ತನ್ನ ಇಚ್ಛೆಯನ್ನು ಗೆಳೆಯನ ಮೂಲಕ ಸೋಮ್ರಾಯ ಈಡೇರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಬಯಸಿದಾಗ, ಆತನಿಗೆ ಆಕೆ ತನ್ನ ಹೆಂಡತಿ ಎಂಬುದನ್ನೂ ತಿಳಿಸದೆ, ಅವನ ಬೇಡಿಕೆಯನ್ನು ಈಡೇರಿಸಲು ಮುಂದಾಗುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲಿ ಹೆಂಡತಿ ಎಂಬ ವೈಯಕ್ತಿಕ

ಮೌಲ್ಯವಾದ ಸಂಬಂಧವನ್ನು, ಸ್ನೇಹ ಎಂಬ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂಬಂಧದ ಮೌಲ್ಯಕ್ಕೆ ಬಲಿಯಾಗಿಸುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ.

ಭೀಮ್ರಾಯ ತನ್ನ ಮನೆಯಲ್ಲೇ ತನ್ನ ಹೆಂಡತಿಯೊಂದಿಗೆ ಗೆಳೆಯನ ಸಮಾಗಮದ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೊಳಿಸಿ ದೂರಾಗುತ್ತಾನೆ. ಈಗ ಅಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಪಾತಿವ್ರತ್ಯ ಎಂಬ ಸಾಮಾಜಿಕ ಮೌಲ್ಯದ ಸಮಸ್ಯೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಆಗ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಮೌಲ್ಯವಾದ ಜೀವದ ಬಲಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಗೆಳೆಯ ಭೀಮ್ರಾಯನ ಮನೆಯಿದು, ತಾನು ಬಯಸಿದ ಹೆಣ್ಣು ಗೆಳೆಯನ ಹೆಂಡತಿ ಎಂಬುದರ ಅರಿವು ಅವನಿಗೆ ಎದುರಾಗಿ, ತನ್ನ ಜೀವವನ್ನು ತಾನೇ ಆತ್ಮಬಲಿಗೆ ಆಹುತಿಯಾಗಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲಿ ಸ್ನೇಹ ಮತ್ತು ಪಾತಿವ್ರತ್ಯ ಎಂಬ ಸಾಮಾಜಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳು ಜೀವ ಎಂಬ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ಆಹುತಿಯಾಗಿ ಪಡೆಯುತ್ತವೆ.

ಜನಪದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಥನಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಇನ್ನೊಂದು ಮಾತನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ವೈಯಕ್ತಿಕ ಮೌಲ್ಯವಾದ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ಸಾಮಾಜಿಕ ಮೌಲ್ಯದ ಬಯಕೆಗಳನ್ನು ಈಡೇರಿಸಲು ಒಪ್ಪಿಸುವಲ್ಲಿ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಇನ್ನೊಬ್ಬನ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯೇ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಕಲ್ಲನಕೇರಿ ಮಲ್ಲನಗೌಡ ತನ್ನ ಸೊಸೆಯಾದ ಭಾಗೀರತಿಯನ್ನು, ಕಾಶೀಬಾಯಿ ತನ್ನ ಕೂಸನ್ನು, ಕಲಿಯುಗದ ಬಾಲೆ ತನ್ನ ಮಕ್ಕಳನ್ನು, ಭೀಮರಾಯ ತನ್ನ ಹೆಂಡತಿಯನ್ನು- ಸಾಮಾಜಿಕ ಮೌಲ್ಯದ ಬೇಡಿಕೆಗೆ (ಬಲೆಗೆ) ಒಡ್ಡುತ್ತಾರೆ. ಇಲ್ಲೂ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಸಂಗತಿಯೆಂದರೆ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ಕಾಪಾಡುವ ವೇಷದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲವೆ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಮೌಲ್ಯವಾದ ತನ್ನ ಜೀವವನ್ನು ಕಾಪಾಡಿಕೊಳ್ಳುವಲ್ಲಿ- ಸ್ವಾರ್ಥ ಮುಂದಾಗಿ ತನ್ನ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ಆಹುತಿಗೆ ಒಡ್ಡಲಾಗುತ್ತದೆ. ಆಹುತಿಯಾಗುವ ಸಂಬಂಧ ಎನ್ನುವ ಮೌಲ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲಾಕಡೆ ಕಾಣಿಸುತ್ತಿರುವುದು ಎರಡು ಬಗೆಯ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಮಾತ್ರ- ಅಬಲೆಯಾದ ಹೆಣ್ಣು ಮತ್ತು ಏನೂ ಅರಿಯದ ಮಕ್ಕಳು.

ಸಾಮಾಜಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ಕಥಾನಕಗಳ ಕೆಲವು ಘಟನೆಗಳಲ್ಲಿ - ಎರಡು ವೈಯಕ್ತಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳ ನಡುವೆಯೇ ಸಂಘರ್ಷ ಏರ್ಪಡುವುದು ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ - ಶಕ್ತಿಯುತವಾದ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಮೌಲ್ಯಕ್ಕೆ ಅಷ್ಟು ಬಲಶಾಲಿಯಲ್ಲದ ದುರ್ಬಲ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಮೌಲ್ಯ ಬಲಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಕಲ್ಲನಕೇರಿ ಮಲ್ಲನಗೌಡನು ಹೊತ್ತಿಗೆ ತೆಗೆಸಿ ನೋಡಿದಾಗ ಮೊದಲು ಆಹಾರ ಬೇಡಿದ್ದು ಹಿರಿಸೊಸೆಯನ್ನು. ಆದರೆ ಹಿರಿತನ ಎನ್ನುವ ಶಕ್ತಿಯ ಬಲ ಆ ಹೆಣ್ಣಿಗಿರುವುದರಿಂದ, ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಕಿರಿಯವಳಾದ ಭಾಗೀರತಿ, ಅದರಲ್ಲೂ ಗಂಡನಿಂದ ದೂರ ಉಳಿದಿದ್ದ, ಯಾರೂ ಕೇಳುವವರೇ ಇಲ್ಲದ ಅಬಲೆಯಾದ ಭಾಗೀರತಿಯನ್ನು ಬಲಿ ಕೊಡಲು ನಿರ್ಧರಿಸುವಲ್ಲಿ - ಸೊಸೆ ಎಂಬ ಎರಡು ಸಂಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ (ವೈಯಕ್ತಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳಲ್ಲಿ) ಯಾವುದು ಬಲಯುತವಾಗಿದೆಯೋ ಅದು ಗೆಲವು ಸಾಧಿಸುತ್ತದೆ. ಹೀಗಿದ್ದಾಗಲೂ ಅಲ್ಲಿ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳ ನಡುವೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಂಘರ್ಷ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಯಾವ ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ಮೌಲ್ಯದ ಪ್ರತಿಪಾದನೆ ಇರುತ್ತದೋ ಅಂಥಲ್ಲಿ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳ ನಡುವೆ ಅಲ್ಪ ಸಂಘರ್ಷ ಕಂಡುಬಂದರೂ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಬಲಹೀನ

ವಾದ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಮೌಲ್ಯವು ಶರಣಾಗಿ ಬಿಡುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ಮೌಲ್ಯದ ಪ್ರಭಾವದ ಮುಂದೆ ಅದೆಲ್ಲ ಗೌಣವಾಗಿ ತೋರುತ್ತದೆ.

'ಗೋವಿನ ಹಾಡು' ಕಥಾನಕದಲ್ಲಿ ಹುಲಿಯ ಹಸಿವಿನ ಎದುರಿಗೆ ಆಕಳಿನ ಹಸಿವು ಗೌಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಯಾವಾಗ ಆಕಳು ಸತ್ಯದ ಪ್ರಮಾಣ ಮಾಡಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತದೋ ಆಗ ಆಕಳು ಸತ್ಯವೆಂಬ ಸಾಮಾಜಿಕ ಮೌಲ್ಯದ ಪ್ರತಿನಿಧಿಯಾಗಿ ಪರಿವರ್ತನೆ ಹೊಂದುವುದರಿಂದ ಹುಲಿಯ ಹಸಿವು ಗೌಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಆಕಳು ಮನೆಗೆ ಹೋಗಿ ಕರುವಿಗೆ ಮೊಲೆ ಕೊಟ್ಟು ಬರುತ್ತೇನೆಂದು ಹೇಳಿದಾಗ, ಹುಲಿ ತನಗಾದ ಹಸಿವನ್ನೂ ತಡೆಹಿಡಿದುಕೊಂಡು ಅಸಹಾಯಕವಾಗಿ ಆಕಳಿಗೆ ಮೊಲೆ ಕೊಟ್ಟು ಬರಲು ಮನೆಗೆ ಬಿಡುತ್ತದೆ. ಇದು ವೈಯಕ್ತಿಕ ಮೌಲ್ಯದ ಮೇಲೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ಮೌಲ್ಯದ ಹಿಡಿತದ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಎತ್ತಿ ಹೇಳುತ್ತದೆ.

ನಾವು ಗಮನಿಸಿದ ಉದಾಹರಣೆಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಗೀರತಿ ಒಬ್ಬಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಉಳಿದ ಕಡೆ ಪ್ರತಿಭಟನೆ ಎಂಬುದೇ ಇಲ್ಲ. ಕಾಶಿಬಾಯಿ ಮಗುವಿನಲ್ಲಿ, ಕಲಿಯುಗದ ಬಾಲೆಯ ಮಕ್ಕಳಲ್ಲಿ ಈ ಪ್ರತಿಭಟನೆ ನೋಡಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಅವೆಲ್ಲ ಏನೂ ಅರಿಯದ ಮಕ್ಕಳು. ಆದರೆ ಪ್ರಬುದ್ಧಳಾದ ಭೀಮರಾಯನ ಹೆಂಡತಿಯೂ ಚಕಾರವೆತ್ತದೇ 'ಇನ್ನೊಬ್ಬನ ಜೊತೆ ಕೂಡಬೇಕೆಂಬ' ತನ್ನ ಗಂಡನ ಮಾತಿಗೆ ಒಪ್ಪಿರುವಲ್ಲಿ ಮತ್ತೊಂದು ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ಅಂಶ ತಲೆಹಾಕುತ್ತದೆ. ಅದೆಂದರೆ – ಒಂದೇ ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ ಎರಡು ಸಂಗತಿಗಳು ಮತ್ತು ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಪರಸ್ಪರ ವ್ಯವಹರಿಸುವ ಪ್ರಸಂಗ ಬಂದಾಗ ಅಲ್ಲಿ ಅಲ್ಪಮಟ್ಟಿನ ಸಂಘರ್ಷವೂ ಏರ್ಪಡುವುದಿಲ್ಲ. ಆ ಎರಡರ ನಡುವೆ ನಡೆಯುವ ಸಂಗತಿ ತಪ್ಪೆಂದಾದರೂ ಪರಸ್ಪರ ಅದನ್ನು ಎತ್ತಿ ಆಡದೆ – ಮೌನವಾಗಿ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವುದನ್ನೂ ಸಹಕರಿಸುವುದನ್ನೂ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. 'ಸೋಮ್ರಾಯ – ಭೀಮ್ರಾಯ' ಕಥಾನಕದಲ್ಲಿ ಈ ಮಾತಿಗೆ ಎರಡು ಬಗೆಯ ಉದಾಹರಣೆಗಳು ದೊರೆಯುತ್ತವೆ.

ಅ) ಒಬ್ಬ ಸ್ನೇಹಿತ ತಾನು ಕಂಡು ಮೋಹಗೊಂಡು ಆಕರ್ಷಣೆಗೆ ಒಳಗಾದ ಹೆಣ್ಣನ್ನು ತನಗೆ ದೊರಕಿಸಿಕೊಡಬೇಕೆಂದು ತನ್ನ ಗೆಳೆಯನನ್ನು ಕೇಳಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಇದಂತೂ ನೀತಿಗೆಟ್ಟ ಮಾತೇ ಆಯಿತು. ಮೇಲಾಗಿ, ಗೆಳೆಯ ಮೋಹಿಸಿ ಬೇಡುತ್ತಿರುವ ಹೆಣ್ಣು ಬೇರಾರೂ ಆಗಿರದೆ ಸ್ವತ: ತನ್ನ ಹೆಂಡತಿ ಎಂಬುದನ್ನು ತಿಳಿದೂ ಗಂಡನಾದವನು ಗೆಳೆಯನಿಗಾಗಿ ಆಕೆಯನ್ನು ಒಪ್ಪಿಸಲು ಸಮ್ಮತಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆಕೆ ತನ್ನ ಹೆಂಡತಿ ಎಂಬುದನ್ನೂ ಆತನಿಗೆ ತಿಳಿಸುವ ಗೋಜಿಗೂ ಹೋಗುವುದಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಗೌಣಗೊಳಿಸಿ, ಅವರು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಈ ಇಬ್ಬರೂ ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತಿರುವುದು ಸಾಮಾಜಿಕ ಮೌಲ್ಯವನ್ನು – ಸ್ನೇಹವನ್ನು. ಹೀಗಾಗಿಯೇ ಇಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ಸಂಘರ್ಷ ಇಲ್ಲದ್ದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ.

ಆ) ಇದಕ್ಕೆ ಎರಡನೇ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ಗಂಡ – ಹೆಂಡತಿ ಮಧ್ಯ ಅಂದರೆ ಎರಡು ವೈಯಕ್ತಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಮಧ್ಯ ನಡೆಯುವ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ತನ್ನ ಗೆಳೆಯ ಮೋಹಿಸಿ ಅಪೇಕ್ಷಿಸಿದ್ದನ್ನು ತನ್ನ ಹೆಂಡತಿಯ ಮುಂದೆ ಹೇಳಿದಾಗ, ಆಕೆ ತಲೆಬಾಗಿ ಅದನ್ನು

ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ. ಸಹೃದಯರಾಗಿ ನಾವು ಈ ಇಬ್ಬರಿಗೂ ಬುದ್ಧಿಯೂ ಇಲ್ಲ ನಾಚಿಕೆಯೂ ಇಲ್ಲ ಎಂದು ಹಳಿಯಬಹುದು. ಆದರೆ ಕಥೆಯ ಆಂತರ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಡಗಿದ್ದು ಮೌಲ್ಯಗಳ ಸಂಘರ್ಷದ ಸಂಗತಿಯಾದುದರಿಂದ, ಗಂಡ-ಹೆಂಡತಿ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಗೌಣಗೊಳಿಸಿ, ಇಬ್ಬರೂ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವವರಾಗಿದ್ದಾರೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ, ಒಂದೇ ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ ಎರಡು ಸಂಗತಿಗಳ ಅಥವಾ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ನಡುವೆ ಯಾವುದೇ ಘರ್ಷಣೆ ನಡೆಯಲಾರದು ಎಂಬುದು ಈ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಇನ್ನೊಂದು ಸತ್ಯವಾಗಿ ತೋರುತ್ತದೆ.

ಹೀಗೆ ಜನಪದ ಕಥನಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಾಣಸುವ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಸಂಘರ್ಷದ ಅಭ್ಯಾಸದಿಂದ ನಾವು ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಬಹುದೊಡ್ಡ ಪಾಠಗಳನ್ನು ಕಲಿಯಬಹುದಾಗಿದೆ. ನಮ್ಮ ಅರ್ಥಹೀನ ನಂಬುಗೆಗಳು, ತಿಳುವಳಿಕೆಗಳು, ನಮ್ಮ ಅರಿವಿಗೆ ಬರಲು ಮತ್ತು ಆ ಮೂಲಕ ಒದಗಬಹುದಾದ ಅನಾಹುತಗಳಿಂದ ದೂರ ಇರಲು ಜನಪದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಥನಸಾಹಿತ್ಯದ ಈ ದೃಷ್ಟಿಯ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ಅಭ್ಯಾಸ ಅವಶ್ಯವೆನಿಸುತ್ತದೆ.

ಗ್ರಂಥ ಋಣ

*

ಸಂಸ್ಕೃತ ಮೀಮಾಂಸಾ ಕೃತಿಗಳು (ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಅನುವಾದಗೊಂಡವು) :

೧. ಅಪ್ಪಯ್ಯ ದೀಕ್ಷಿತ ,ಕನ್ನಡ ಕುವಲಯಾನಂದ, (ಅನು) ಟಿ.ಜಿ.ಸಿದ್ಧಪ್ಪಾರಾಧ್ಯ,
-ಗುಬ್ಬಿ ಚನ್ನಬಸವೇಶ್ವರ ಗ್ರಂಥಮಾಲೆ, ಮೈಸೂರು, ೧೯೬೯.

೨. ಆನಂದ ವರ್ಧನ, ಕನ್ನಡ ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ ಲೋಚನಸಾರ,(ಅನು)ಕೆ. ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ,
-ಶಾರದಾ ಮಂದಿರ ರಾಮಯ್ಯರ್ ರಸ್ತೆ ಮೈಸೂರು, ೧೯೬೧.

೩. ಕ್ಷೇಮೇಂದ್ರ, ಕನ್ನಡ ಔಚಿತ್ಯವಿಚಾರ ಚರ್ಚೆ, (ಅನು) ಕೆ.ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ,
-ಶಾರದಾ ಮಂದಿರ,ರಾಮಯ್ಯರ್ ರಸ್ತೆ ಮೈಸೂರು, ೧೯೬೦.

೪. ಕ್ಷೇಮೆಂದ್ರ, ಕನ್ನಡ ಕವಿಕಂಠಾಭರಣ, (ಅನು) ಕೆ.ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ,
-ಶಾರದಾ ಮಂದಿರ,ರಾಮಯ್ಯರ್ ರಸ್ತೆ ಮೈಸೂರು, ೧೯೭೭.

೫. ಜಗನ್ನಾಥಪಂಡಿತ, ಕನ್ನಡ ರಸಗಂಗಾಧರ, (ಅನು) ಟಿ.ಜಿ.ಸಿದ್ಧಪ್ಪಾರಾಧ್ಯ,
-ಗುಬ್ಬಿ ಚನ್ನಬಸವೇಶ್ವರ ಗ್ರಂಥಮಾಲೆ, ಮೈಸೂರು, ೧೯೬೫.

೬. ದಂಡಿ, ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಾದರ್ಶ, (ಅನು) ಕೆ. ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ,
-ಶಾರದಾ ಮಂದಿರ,ರಾಮಯ್ಯರ್ ರಸ್ತೆ ಮೈಸೂರು, ೧೯೭೫.

೭.ಧನಂಜಯ, ದಶರೂಪಕ, (ಅನು) ಕೆ.ವಿ.ಸುಬ್ಬಣ್ಣ
-ನೀನಾಸಂ ರಂಗಶಿಕ್ಷಣ ಕೇಂದ್ರ ಮತ್ತು ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ, ಸಾಗರ, ೧೯೯೨.

೮. ಭರತ, ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ (ಅನು) ಆದ್ಯರಂಗಾಚಾರ್ಯ,
-ನೀನಾಸಂ ರಂಗಶಿಕ್ಷಣ ಕೇಂದ್ರ ಮತ್ತು ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ, ಸಾಗರ, ೧೯೮೪.

೯. ಭಾಮಹ, ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಾಲಂಕಾರ,(ಅನು) ಕೆ. ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ,
-ಶಾರದಾ ಮಂದಿರ,ರಾಮಯ್ಯರ್ ರಸ್ತೆ ಮೈಸೂರು, ೧೯೫೫, ೧೯೬೧.

೧೦. ಮಮ್ಮಟ, ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಪ್ರಕಾಶ, (ಅನು) ಕೆ. ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ,
-ಶಾರದಾ ಮಂದಿರ,ರಾಮಯ್ಯರ್ ರಸ್ತೆ ಮೈಸೂರು, ೧೯೭೩.

೧೧. ರಾಜಶೇಖರ, ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ, (ಅನು) ಕೆ.ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ,
-ಶಾರದಾ ಮಂದಿರ,ರಾಮಯ್ಯರ್ ರಸ್ತೆ ಮೈಸೂರು, ೧೯೬೯.

೧೨. ವಾಮನ, ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಾಲಂಕಾರ ಸೂತ್ರವೃತ್ತಿ (ಅನು) ಕೆ.ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ,
-ಶಾರದಾ ಮಂದಿರ,ರಾಮಯ್ಯರ್ ರಸ್ತೆ ಮೈಸೂರು, ೧೯೬೭.

*

ಕನ್ನಡ ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾವ್ಯಾಲಂಕಾರ ಕೃತಿಗಳು

೧. ಉದಯಾದಿತ್ಯ, ಉದಯಾದಿತ್ಯಾಲಂಕಾರಂ, (ಸಂ.) ಎಂ.ವಿ.ಸೀತಾರಾಮಯ್ಯ,
-ಡಿವಿಕೆ.ಮೂರ್ತಿ, ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿಪುರಂ, ಮೈಸೂರು, ೧೯೭೦.

೨.ಜಾಯಂಗೌಂಡ, ಕನ್ನಡ ಕುವಲಯಾನಂದಂ, (ಸಂ.) ನಂದಿಮಠ ಶಿ.ಚೆ.,
-ಕರ್ನಾಟಕ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಧಾರವಾಡ, ೧೯೭೦.

೩. ನಾಗವರ್ಮ, ಕಾವ್ಯಾವಲೋಕನಂ, (ಸಂ) ಎಚ್. ದೇವೀರಪ್ಪ
-ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಮೈಸೂರು, ೧೯೬೭ (೩ನೇ ಆವೃತ್ತಿ).
-೧ನೇ ಆವೃತ್ತಿ ಸಂ. ಆರ್.ನರಸಿಂಹಾಚಾರ್,೧೯೦೨.
-೨ನೇ ಆವೃತ್ತಿ (ಜನರಲ್ ಎಡಿಟರ್)ಎಂ.ಎಸ್.ಬಸವಲಿಂಗಯ್ಯ, ೧೯೩೯.

೪. ಮಲ್ಲಿಕಾರ್ಜುನ(ಸಂಯೋಜಿತ), ಸೂಕ್ತಿಸುಧಾರ್ಣವಂ,(ಸಂ)ಅನಂತರಂಗಾಚಾರ್ ಎನ್.
-ಕನ್ನಡ ಅಧ್ಯಯನ ಸಂಸ್ಥೆ ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಮೈಸೂರು, ೧೯೭೨.

೫. ಶ್ರೀವಿಜಯ, ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗಂ, (ಸಂ) ಕೆ. ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ,
-ಐ.ಬಿ.ಎಚ್.ಪ್ರಕಾಶನ, ಗಾಂಧಿನಗರ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೮೩.

೬. ಶ್ರೀವಿಜಯಕೃತ ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗಂ, (ಸಂ.) ಎಂ.ವಿ.ಸೀತಾರಾಮಯ್ಯ,
-ಬಿ.ಎಂ.ಶ್ರೀ. ಸ್ಮಾರಕ ಪ್ರತಿಷ್ಠಾನ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೯೪.

೭. ಸಾಳ್ವ , ರಸರತ್ನಾಕರಂ, (ಸಂ)ನರಸಿಂಹೇಗೌಡ ಎಚ್.ಕೆ.,
--ಕನ್ನಡ ಅಧ್ಯಯನ ಸಂಸ್ಥೆ ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಮೈಸೂರು, ೧೯೭೨.

*

ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ (೧೯೦೦ ನಂತರ) ಹೊಸಗನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಬಂದ ಪ್ರಮುಖ ಕೃತಿಗಳು :

೧. ಅಭಿನವ ಗುಪ್ತ, ಪಾದೇಕಲ್ಲುನರಸಿಂಹಭಟ್ಟ
-ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ, ಹೆಗ್ಗೋಡು, ೧೯೯೮.

೨. ಅಲಂಕಾರ ಶಾಸ್ತ್ರ, ಬಿ.ಕೆ. ಶಿವರಾಮಯ್ಯ,
-ಪ್ರಸಾರಾಂಗ, ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಮೈಸೂರು, ೧೯೬೬.

೩. ಆನಂದವರ್ಧನನ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ, ಕೆ. ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ,
-ಶಾರದಾ ಮಂದಿರ, ರಾಮಯ್ಯರ್ ರಸ್ತೆ ಮೈಸೂರು, ೧೯೭೫.

೪. ಕನ್ನಡ ಕೈಪಿಡಿ -೧, (ಸಂ) ಪುಟ್ಟಪ್ಪ ಕೆ.ವಿ.,
-ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಮೈಸೂರು,೧೯೭೧,(ಪ್ರ.ಮು.೧೯೨೭).

೫. ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗ ವಿವಕ್ಷೆ, ಎಂ.ವಿ.ಸೀತಾರಾಮಯ್ಯ,
-ಬಿಎಂಶ್ರೀ, ಪ್ರತಿಷ್ಠಾನ, ಗವಿಪುರಂ ವಿಸ್ತರಣ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೯೫.

೬. ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗದ ಧ್ವನಿಯೆಂಬುದಳಂಕಾರಂ, (ಸಂ) ಯು.ಕೃಷ್ಣಶರ್ಮ,
-ಪ್ರಸಾದ ಪ್ರಕಾಶನ, ೩,ವಿಶ್ವೇಶ್ವರಪುರಂ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೯೦.

೭. ಕಾವ್ಯ ಕುತೂಹಲ, ಪು.ತಿ. ನರಸಿಂಹಾಚಾರ್,
-ಕಾವ್ಯಾಲಯ ಪ್ರಕಾಶಕರು, ಮೈಸೂರು, ೧೯೬೬.

೮. ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ, ಜಿ.ಅಬ್ದುಲ್ ಬಷೀರ್,
-ಸನಾ ಪ್ರಕಾಶನ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೯೭.

೯. ಕಾವ್ಯಾರ್ಥ ಚಿಂತನ, ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ ಜಿ.ಎಸ್.,
-ಶಾರದಾ ಪ್ರಕಟನಾಲಯ,ಗಾಂಧೀನಗರ, ಬೆಂಗಳೂರು,೧೯೮೩.

೧೦. ಕಾವ್ಯಾರ್ಥ ಪದಕೋಶ, ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ ಜಿ.ಎಸ್.,ನಾರಾಯಣ ಕೆ.ವಿ.,
-ಬೆಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೮೦.

೧೧. ತೌಲನಿಕ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ, ತಿಪ್ಪೇರುದ್ರಸ್ವಾಮಿ ಎಚ್.,
-ಗೀತಾ ಬುಕ್‌ಹೌಸ್, ಮೈಸೂರು, ೧೯೮೫.

೧೨. ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ : ಅಧ್ಯಯನ, ನಾರಾಯಣ ಕೆ.ವಿ.,
-ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಿಷತ್ತು ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೮೮.

೧೩. ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ, ಶ್ರೀಕಂಠಯ್ಯ ತೀ.ನಂ.,
-ಮೈಸೂರು ವಿ.ವಿ., ಮೈಸೂರು, ೧೯೭೩ (ಪ್ರ.ಮು.೧೯೫೩).

೧೪.ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಪರಿಭಾಷೆ, ಮಲ್ಲೇಪುರಂ ಜಿ.ವೆಂಕಟೇಶ,
-ಪ್ರಸಾರಾಂಗ, ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಹಂಪಿ, ೨೦೦೦.

೧೫.ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ : ತತ್ತ್ವ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗ, ಕೆ.ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ,
-ಬೆಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೭೧.

೧೬.ಮಹಾಕಾವ್ಯ ಲಕ್ಷಣ, ವೆಂಕಟಾಚಲಶಾಸ್ತ್ರೀ ಟಿ.ವಿ.,
-ಸುರುಚಿ ಪ್ರಕಾಶನ, ಮೈಸೂರು, ೧೯೬೯.

೧೭. ಮಹಾಕಾವ್ಯ ಸ್ವರೂಪ, ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ ಜಿ.ಎಸ್.
-ಕರ್ನಾಟಕ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಧಾರವಾಡ, ೧೯೭೬.

೧೮. ರಸಪ್ರಜ್ಞೆ, ಪು.ತಿ.ನರಸಿಂಹಾಚಾರ್,
-ಸಹ್ಯಾದ್ರಿ ಪ್ರಕಾಶನ, ಶ್ರೀ ಕುವೆಂಪು ವಿದ್ಯಾಪರಿಷತ್ತು ಮೈಸೂರು, ೧೯೮೦.

೧೯. ರಸೋ ವೈ ಸಃ ಕುವೆಂಪು,
-ಉದಯರವಿ, ವಾಣಿವಿಲಾಸಪುರಂ,ಮೈಸೂರು,೧೯೬೨.

೨೦. ಸರಸ್ವತೀ ತತ್ತ್ವ, ಮಾನ್ವಿ ನರಸಿಂಹರಾಯ,
-ಮಿಂಚಿನಬಳ್ಳಿ ಕಾರ್ಯಾಲಯ, ಧಾರವಾಡ, ೧೯೬೮.

೨೧. ಸಾಹಿತ್ಯ : ಒಂದು ಉಪನ್ಯಾಸ, ಮಾಸ್ತಿ ವೆಂಕಟೇಶ ಅಯ್ಯಂಗಾರ್,
-ಜೀವನ ಕಾರ್ಯಾಲಯ, ಗವೀಪುರಂ ವಿಸ್ತರಣೆ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೨೪.

೨೨. ಸಾಹಿತ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಕರ್ಪೂರ ಶ್ರೀನಿವಾಸರಾವ್,
-ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಿಷತ್ತು ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೭೧, ೧೯೮೨,

೨೩. ಸೌಂದರ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆ, ಗೋಕಾಕ ವಿ.ಕೃ.,
-ಕನ್ನಡ ಅಧ್ಯಯನ ಪೀಠ, ಕರ್ನಾಟಕ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಧಾರವಾಡ, ೧೯೭೩

೨೪. ಸೃಜನಶೀಲತೆ ಮತ್ತು ಪಾಂಡಿತ್ಯ, ಕೆ. ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ,
-ಬಿ.ಎಂ.ಶ್ರೀ.ಪ್ರತಿಷ್ಠಾನ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೮೯.

*

ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಕೃತಿಗಳ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡ ಕಾವ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಕೃತಿಗಳು

೧. ಕನ್ನಡ ಕವಿಗಳ ಕಾವ್ಯಕಲ್ಪನೆ, ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ ಜಿ.ಎಸ್.,
-ಕನ್ನಡ ಅಧ್ಯಯನ ಸಂಸ್ಥೆ ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ,ಮೈಸೂರು,೧೯೮೯.

೨. ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ, ವೀರಣ್ಣ ದಂಡೆ,
- ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಿಷತ್ತು ಚಾಮರಾಜಪೇಟೆ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೨೦೦೬.

೩. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯತತ್ತ್ವ , ಕೆ.ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ,
-ಶಾರದಾಮಂದಿರ, ರಾಮಯ್ಯರ್ ರಸ್ತೆ ಮೈಸೂರು, ೧೯೬೪

೪. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಶಾಂತರಸ, ಸೀತಾರಾಮಯ್ಯ ಎಂ.ವಿ.,
-ಕರ್ನಾಟಕ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಧಾರವಾಡ,೧೯೭೯

೫. ಕವಿ ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ, ಶಂಕರ ಮೊಖಾಶಿ,
-ಸಾಹಿತ್ಯ ಭಂಡಾರ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೬೨, ೧೯೮೯.

೬ . ಕುವೆಂಪು ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ, ಡಾ|ಸಿ.ಪಿ.ಕೆ.,
-ಪ್ರಸಾರಾಂಗ, ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ,ಹಂಪಿ, ೧೯೯೯.

೭. ಕುವೆಂಪು ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ, (ಸಂ) ಎಂ.ಸಿ.ವಸಂತಕುಮಾರ,
-ಶರತ್ ಪ್ರಕಾಶನ, ೬೪, ೬ನೇ ಮೇನ್,ಸರಸ್ವತಿಪುರಂ, ಮೈಸೂರು, ೧೯೭೨.

೮. ಜನಪದ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ, ವೀರಣ್ಣ ದಂಡೆ,
-ಮೂಡಲ ಪ್ರಕಾಶನ ,ಚೌಡೇಶ್ವರ ಕಾಲನಿ, ಬ್ರಹ್ಮಪುರ, ಕಲಬುರ್ಗಿ, ೧೯೮೨.

೯. ಜನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು, ವೀರಣ್ಣ ದಂಡೆ,
-ಬಸವ ಪ್ರಕಾಶನ,ಚೌಡೇಶ್ವರ ಕಾಲನಿ ,ಕಲಬುರ್ಗಿ, ೧೯೯೬.

೧೦. ಫೋಕ್‌ಪೋಯಟಿಕ್ಸ್ (ಇಂಗ್ಲೀಷ), ವೀರಣ್ಣ ದಂಡೆ,
-ಜಾನಪದ ರಂಗಕಲೆಗಳ ಅಧ್ಯಯನ ಕೇಂದ್ರ, ಉಡುಪಿ, ೧೯೯೯.

೧೧. ಬಂಡಾಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆ , ಬರಗೂರು ರಾಮಚಂದ್ರಪ್ಪ,
-ಅನ್ವೇಷಣೆ ಪ್ರಕಾಶನ, ವಿಜಯನಗರ, ಬೆಂಗಳೂರು-೫೬೦ ೦೪೦, ೧೯೯೧.

೧೨. ಬಸವಣ್ಣನವರ ವಚನ ಮೀಮಾಂಸೆ, ಕೆ.ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ,
-ಬಸವಪೀಠ, ಕರ್ನಾಟಕ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಧಾರವಾಡ, ೧೯೮೪.

೧೩. ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಗೆ ಕನ್ನಡ ಕವಿಗಳ ಕೊಡುಗೆ, ಸೀತಾರಾಮಯ್ಯ ಎಂ.ವಿ.,
-ಪ್ರಸಾರಾಂಗ ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ,ಮೈಸೂರು, ೧೯೭೪.

೧೪. ಸೌಂದರ್ಯ ಸಮೀಕ್ಷೆ, ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ ಜಿ.ಎಸ್.,
-ತುಳುಕಿನ ವೆಂಕಣ್ಣಯ್ಯನವರ ಸ್ಮಾರಕ ಗ್ರಂಥಮಾಲೆ,ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿಪುರಂ,
ಮೈಸೂರು, ೧೯೭೯(೩ನೇ ಮು.), ಪ್ರ.ಮು.೧೯೬೫.

*

ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ ಕುರಿತ ಲೇಖನಗಳು :

೧. ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಬಗೆಗೆ ಷಡಕ್ಷರ ಕವಿಯ ಚಿಂತನ, ಸೀತಾರಾಮಯ್ಯ ಎಂ.ವಿ.,
-ಕದಂಬ , ಬಿ.ಎಂ.ಶ್ರೀ.ಪ್ರತಿಷ್ಠಾನ, ಬೆಂಗಳೂರು,ಪುಟ :೪೪-೫೬,೧೯೯೩.

೨. ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ -ಕಳೆದ ಇಪ್ಪತ್ತೈದು ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ ಜಿ.ಎಸ್.,
-ಗತಿಬಿಂಬ, ಸುರುಚಿ ಪ್ರಕಾಶನ, ಮೈಸೂರು, ೧೯೬೯.

೩. ಕಾವ್ಯಸೃಷ್ಟಿ ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ದೃಷ್ಟಿ, ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ ಜಿ.ಎಸ್.,
-ಪ್ರಬುದ್ಧ ಕರ್ನಾಟಕ, ೩೮-೪, ೧೯೫೭.

೪. ಕುವೆಂಪು ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ, ಸಿ.ಪಿ.ಕೆ.,
-ಲೋಚನ, ಉಷಾ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮಾಲೆ, ಮೈಸೂರು, ೧೯೭೨.

೫. ವಚನಗಳಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯತತ್ವ, ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ ಜಿ.ಎಸ್.,
ಅನುರಣನ, ಶಿವಪ್ರಕಾಶನ, ನಂ.೪,೧೮ನೇ ಕ್ರಾಸ್, ಮೈಸೂರು,೧೯೭೮.
(ಈ ಲೇಖನ ಪ್ರಥಮಬಾರಿಗೆ ೧೯೭೭ರಲ್ಲಿ ಮುದ್ರಣಗೊಂಡಿರುವ ಬಗ್ಗೆ ಈ
ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖವಿದೆ).

೬. ವಚನಗಳಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯತತ್ತ್ವ, ಡಾ। ಶ್ರೀಮತಿ ಜಯಶ್ರೀ ದಂಡೆ,
-ಫಲದೊಳಗಣ ರುಚಿ, ಕವಿಮಾರ್ಗ ಪ್ರಕಾಶನ, ತೇಜಸ್ವಿನಿ, ಸರಸ್ವತಿಪುರ, ಕಲಬುರ್ಗಿ-೫೮೫ ೧೦೬ , ೨೦೦೧.

೭. ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ, ಕುಲಕರ್ಣಿ ಆರ್.ಸಿ.,
-ಕವಿ ಬೇಂದ್ರೆ, (ಸಂ) ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ ಜಿ.ಎಸ್.,ಬೆಂಗಳೂರು ವಿ.ವಿ.,೧೯೭೫.

೮. ನೇಮಿಚಂದ್ರನ ಕವಿ-ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ, ಸಿ.ಪಿ.ಕೆ.,
-ಕಾವ್ಯಾರಾಧನ, ಭಾರತೀ ಪ್ರಕಾಶನ, ಮೈಸೂರು,೧೯೬೬.

*

ಇಂಗ್ಲೀಷ ಮೀಮಾಂಸಾ ಕೃತಿಗಳು -ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಅನುವಾದಗೊಂಡವು :

೧. ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ, ಎನ್. ಬಾಲಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ,
-ಕಾವ್ಯಾಲಯ ಪ್ರಕಾಶನ, ಮೈಸೂರು, ೧೯೫೯,೧೯೭೨.

೨. ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದ, ಮೀರಾ ಚಕ್ರವರ್ತಿ, (ಅನು) ಬಿ.ವೈ.ಲಲಿತಾಂಬ,
-ಬೆಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಬೆಂಗಳೂರು,೧೯೭೯.

೩. ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ,ಎಲ್.ಎಸ್.ಶೇಷಗಿರಿರಾವ,
-ಪ್ರಸಾರಾಂಗ ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಮೈಸೂರು,೧೯೭೨.

೪. ಟಿ.ಎಸ್. ಎಲಿಯಟ್ ಕವಿಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ವಿಚಾರಗಳು, (ಅನು)ಮಿಣಜಗಿ ಎಸ್.ಬಿ.,
-ಮನ್ವಂತರ ತೃತೀಯ ಸಂಪುಟ,ಮನ್ವಂತರ ಪ್ರಕಾಶನ ,ಧಾರವಾಡ,೧೯೬೪.

೫. ಕಲೆ ಎಂದರೇನು ?, ಲಿಯೋ ಟಾಲ್‌ಸ್ಟಾಯ್, (ಅನು)ಸಿ.ಪಿ.ಕೆ.,
-ಕನ್ನಡ ಪುಸ್ತಕ ಪ್ರಾಧಿಕಾರ,ಬೆಂಗಳೂರು,೨೦೦೦,(ಪ್ರ.ಮು.೧೯೭೮).

೬.ಕಲೆ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ಜೀವನ, ಜಿ.ವಿ.ಪ್ಲಖನೋವ್,
-(ಅನು)ರಾಮಚಂದ್ರಮೂರ್ತಿ ಎಚ್.ಕೆ.
-ನವಕರ್ನಾಟಕ ಪಬ್ಲಿಕೇಶನ್ಸ್ ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೭೯.

೭. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಕಾವ್ಯಚಿಂತನ, ಸಿ.ಪಿ.ಕೆ.,
-ಗೀತಾ ಬುಕ್‌ಹೌಸ್, ಮೈಸೂರು, ೧೯೭೦.

೮. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ, ಹೆಂಡಿ ಬಿ.ಬಿ.,
-ಸಮಾಜ ಪುಸ್ತಕಾಲಯ, ಧಾರವಾಡ, ೧೯೯೨,(ಪ್ರ.ಮು.೧೯೭೧).

೯.ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ, ಇನಾಮದಾರ್ ಎಂ.ವಿ.,
-ಸಮಾಜ ಪುಸ್ತಕಾಲಯ, ಧಾರವಾಡ,೧೯೮೨,೧೯೯೫.

೧೦.ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯವಾದಗಳು ಮತ್ತು ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂದರ್ಭ,
-ಯರವಿನತೆಲಿಮಠ ಸಿ.ಆರ್
-ಪ್ರಸಾರಾಂಗ, ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಹಂಪಿ,೨೦೦೦.

೧೧. ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಪಕ್ಷಿನೋಟ, (ಅನು) ಶಂಕರಯ್ಯ ಜಿ.,
-ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಿಷತ್ತು ಬೆಂಗಳೂರು, ೨೦೦೩.

೧೨. ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದ ಮತ್ತು ಕಾವ್ಯ, ಜಾರ್ಜ್ ಥಾಮ್‌ಸನ್,
-(ಅನು)ರಾಮಚಂದ್ರಮೂರ್ತಿ ಎಚ್.ಕೆ.
-ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಮೈಸೂರು,೧೯೮೨.

೧೩. ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದ ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯ, ವೀರಣ್ಣ ಸಿ.,
-ನವಕರ್ನಾಟಕ ಪಬ್ಲಿಕೇಷನ್ಸ್ ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೮೩.

೧೪. ಲಾಂಜೈನಸನ ಔನ್ನತ್ಯ ವಿಚಾರ ಚರ್ಚೆ, (ಅನು) ಬಾಲಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ ಎನ್.,
-ಕನ್ನಡ ಅಧ್ಯಯನ ಸಂಸ್ಥೆ, ಮೈ.ವಿ.ವಿ. ಮಾನಸಗಂಗೋತ್ರಿ, ಮೈಸೂರು,೧೯೭೨.

೧೫. ಷೆಲ್ಲಿಯ ಕಾವ್ಯ ಸಮರ್ಥನೆ, (ಅನು)ಮಹಾದೇವಪ್ಪ ಸಿ.,
-ಮಹಾದೇವಪ್ಪ ಸಿ, ಪ್ರಥಮದರ್ಜೆ ಕಾಲೇಜು, ತುಮಕೂರು,೧೯೫೬.

೧೬. ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರವೇಶ, ಹೆನ್ರಿ ಹಡ್ಸನ್ ,(ಅನು) ಸಿ.ಪಿ.ಕೆ.,
-ಕರ್ನಾಟಕ ಸಹಕಾರಿ ಪ್ರಕಾಶನ ಮಂದಿರ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೬೫.

೧೭. ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ, (ಆರು ಉಪನ್ಯಾಸಗಳು),
-ಕರ್ನಾಟಕ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಧಾರವಾಡ,೧೯೬೯.

೧೮. ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ತತ್ವವಾದಗಳು, ಶಾಸ್ತ್ರಿ ಪಿ.ವಿ.,
-ಸಮಾಜ ಪುಸ್ತಕಾಲಯ, ಧಾರವಾಡ, ೧೯೭೬.

೧೯. ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ತತ್ವಗಳು, ಅಬರ್‌ಕ್ರಾಂಬಿ ,(ಅನು) ಸಿ.ಪಿ.ಕೆ.,
-ಕರ್ನಾಟಕ ಸಹಕಾರಿ ಪ್ರಕಾಶನ ಮಂದಿರ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೬೪.

೨೦. ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಮಾರ್ಗದರ್ಶಕ ಸೂತ್ರಗಳು, ಮುಗಳಿ ರಂ.ಶ್ರೀ.,
-ಕರ್ನಾಟಕ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಧಾರವಾಡ, ೧೯೬೯.

೨೧. ಸಾಹಿತ್ಯ ಮಿಮರ್ಶೆಯ ಮೂಲತತ್ವಗಳು, ತಿಪ್ಪೇರುದ್ರಸ್ವಾಮಿ ಎಚ್.,
-ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಮೈಸೂರು, ೧೯೮೭.

೨೨. ಹೊರೆಸನ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ, (ಅನು)ಬಾಲಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ,
-ಕನ್ನಡ ಅಧ್ಯಯನ ಸಂಸ್ಥೆ ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಮೈಸೂರು,೧೯೬೯.

*

ಪ್ರಾಚೀನ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳು

೧. ಅಜಿತ ಪುರಾಣ, ರನ್ನ; (ಸಂ.)ಹಂ.ಪ.ನಾಗರಾಜಯ್ಯ,
-ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಿಷತ್ತು, ಚಾಮರಾಜಪೇಟೆ, ಬೆಂಗಳೂರು,೧೯೮೦.

೨. ಅನಂತನಾಥ ಪುರಾಣ, ಜನ್ನ; (ಸಂ.) ಎಚ್.ದೇವೀರಪ್ಪ,ಎಂ.ಸಿ.ಪದ್ಮನಾಭಶರ್ಮ,
-ಕನ್ನಡ ಅಧ್ಯಯನ ಸಂಸ್ಥೆ ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯ, ೧೯೭೨.

೩. ಆದಿ ಪುರಾಣ ದೀಪಿಕೆ, ಪಂಪ; (ಸಂ.)ತ.ಸು.ಶಾಮರಾಯ, ಪ.ನಾಗರಾಜಯ್ಯ,
-ಚಂದ್ರಗುಪ್ತ ಗ್ರಂಥಮಾಲೆ, ಶ್ರವಣ ಬೆಳಗೊಳ, ೧೯೯೧.

೪. ಉದ್ಭಟ ಕಾವ್ಯ, ಸೋಮರಾಜ; (ಸಂ.)ಆರ್.ಶಾಮಾಶಾಸ್ತ್ರಿ,
-ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಮೈಸೂರು, ೧೯೨೧.

೫. ಕಬ್ಬಿಗರ ಕಾವ, ಆಂಡಯ್ಯ; (ಸಂ)ದೇ.ಜವರೇಗೌಡ,
ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಿಷತ್ತು, ಚಾಮರಾಜಪೇಟೆ, ಬೆಂಗಳೂರು.

೬. ಕರ್ನಾಟ ಭಾರತ ಕಥಾಮಂಜರಿ, ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ;
-(ಸಂ.)ಕುವೆಂಪು, ಮಾಸ್ತಿ ವೆಂಕಟೇಶ ಅಯ್ಯಂಗಾರ್,
-ಕನ್ನಡ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಇಲಾಖೆ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೮೫.

೭. ಗಿರಿಜಾಕಲ್ಯಾಣ ಮಹಾಪ್ರಬಂಧಂ, ಹರಿಹರ; (ಸಂ.) ಎಂ.ಜಿ.ನಂಜುಂಡಾರಾಧ್ಯ,
-ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಿಷತ್ತು, ಚಾಮರಾಜಪೇಟೆ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೯೯.

೮. ಚನ್ನಬಸವ ಪುರಾಣ, ವಿರೂಪಾಕ್ಷ ಪಂಡಿತ; (ಸಂ) ಎಂ.ಚಂದ್ರಶೇಖರ,
-ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಿಷತ್ತು, ಚಾಮರಾಜಪೇಟೆ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೭೭.

೯. ಜಗನ್ನಾಥ ವಿಜಯ, ರುದ್ರಭಟ್ಟ (ಸಂ) ಶಾಮಶಾಸ್ತ್ರಿ ಆರ್,
-ಕನ್ನಡ ಅಧ್ಯಯನ ಸಂಸ್ಥೆ, ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಮೈಸೂರು,೧೯೭೬.

೧೦. ಜೈಮಿನಿ ಭಾರತ, ಲಕ್ಷ್ಮೀಶ; (ಸಂ) ದೇವುಡು ನರಸಿಂಹ ಶಾಸ್ತ್ರಿ ಬಿ.ಶಿವಮೂರ್ತಿಶಾಸ್ತ್ರಿ
-ಕನ್ನಡ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಇಲಾಖೆ, ಬೆಂಗಳೂರು,೧೯೮೫.

೧೧. ನೇಮಿನಾಥ ಪುರಾಣಂ, ನೇಮಿಚಂದ್ರ; (ಸಂ)ಡಾ।ಬಿ.ಎಸ್.ಕುಲಕರ್ಣಿ,
-ಕರ್ನಾಟಕ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಧಾರವಾಡ, ೧೯೬೮.

೧೨. ಪಂಪಭಾರತಂ, ಪಂಪ; (ಸಂ.) ಎನ್.ಅನಂತರಂಗಾಚಾರ್,
-ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಿಷತ್ತು, ಚಾಮರಾಜಪೇಟೆ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೭೭.

೧೩. ಪ್ರಭುಲಿಂಗಲೀಲೆ, ಚಾಮರಸ; (ಸಂ)ಎಸ್.ವಿದ್ಯಾಶಂಕರ,
-ಕನ್ನಡ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಇಲಾಖೆ, ಬೆಂಗಳೂರು,೧೯೮೫.

೧೪. ಬಸವಪುರಾಣ, (ಸಂ) ಇ.ಎಸ್.ಪಾವಟೆ, ಕೆ.ಎಂ.ಬಂದಮ್ಮವರ, ವಿ.ಮ.ಮಲ್ಲಾಬಾದಿ,
-ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಮಿತಿ, ಲಿಂಗಾಯತ ವಿದ್ಯಾಭಿವೃದ್ಧಿ ಸಂಸ್ಥೆ ಧಾರವಾಡ, ೧೯೬೯.

೧೫. ಭರತೇಶ ವೈಭವ, ರತ್ನಾಕರವರ್ಣಿ; (ಸಂ.) ತ.ಸು.ಶಾಮರಾಯ,
-ಕನ್ನಡ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಇಲಾಖೆ, ಬೆಂಗಳೂರು,೧೯೮೫.

೧೬. ಮಲ್ಲಿನಾಥ ಪುರಾಣ, ನಾಗಚಂದ್ರ ; (ಸಂ) ಡಾ।ಬಿ.ಬಿ.ಹೆಂಡಿ,
-ಕನ್ನಡ ಅಧ್ಯಯನ ಪೀಠ,ಕರ್ನಾಟಕ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಧಾರವಾಡ, ೧೯೭೪.

೧೭. ರಾಜಶೇಖರ ವಿಳಾಸಂ, ಷಡಕ್ಷರಿದೇವ; (ಸಂ.) ಆರ್.ಸಿ.ಹಿರೇಮಠ, ಎಂ.ಎಸ್. ಸುಂಕಾಪುರ,
-ಕರ್ನಾಟಕ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಧಾರವಾಡ, ೧೯೬೮.

೧೮. ರಾಮಚಂದ್ರಚರಿತಪುರಾಣ(ಪಂಪರಾಮಾಯಣಂ),ನಾಗಚಂದ್ರ; (ಸಂ.)ರಂ.ಶ್ರೀ.ಮುಗಳಿ
-ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಿಷತ್ತು ಚಾಮರಾಜಪೇಟೆ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೭೬.

೧೯. ಲೀಲಾವತೀ ಪ್ರಬಂಧಂ, ನೇಮಿಚಂದ್ರ; (ಸಂ.)ಕೆ.ವೆಂಕಟರಾಮಪ್ಪ ದೇ.ಜವರೇಗೌಡ,
-ಶಾರದಾ ಮಂದಿರ, ರಾಮಯ್ಯರ್ ರಸ್ತೆ ಮೈಸೂರು,೧೯೬೬.

೨೦. ಶಬರಶಂಕರ ವಿಳಾಸಂ, ಷಡಕ್ಷರಿ; (ಸಂ.)ಡಾ।ಎಂ.ಎಸ್.ಸುಂಕಾಪುರ,
ಕರ್ನಾಟಕ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಧಾರವಾಡ, ೧೯೭೬.

೨೧. ಶಾಂತಿಪುರಾಣ, ಪೊನ್ನ; (ಸಂ.)ಹಂಪನಾ,
-ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಿಷತ್ತು ಚಾಮರಾಜಪೇಟೆ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೭೭.

೨೨. ಸಾಹಸ ಭೀಮ ವಿಜಯಂ (ಗದಾಯುದ್ಧ), ರನ್ನ; (ಸಂ.) ಕುಲಕರ್ಣಿ ಆರ್.ವಿ.,
-ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಿಷತ್ತು ಚಾಮರಾಜಪೇಟೆ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೯೯.

೨೩. ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರ ಕಾವ್ಯ, ರಾಘವಾಂಕ;(ಸಂ.) ವೈ.ನಾಗೇಶಶಾಸ್ತ್ರಿ ಎಂ.ಜಿ.ವೆಂಕಟೇಶಯ್ಯ,
-ಕನ್ನಡ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಇಲಾಖೆ, ಬೆಂಗಳೂರು,೧೯೮೫.

*

ವಚನ ಸಂಪುಟಗಳು

ವಚನ ಸಂಪುಟಗಳು (೧೫ಸಂಪುಟಗಳು, ಎರಡನೇ ಆವೃತ್ತಿ)
-ಕನ್ನಡ ಪುಸ್ತಕ ಪ್ರಾಧಿಕಾರ, ಕರ್ನಾಟಕ ಸರ್ಕಾರ, ಬೆಂಗಳೂರು,೨೦೦೧.

ಜನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳು

i. ಕಾವ್ಯ ಸಂಗ್ರಹಗಳು

೧. ಆಯ್ದ ಜನಪದ ಕಥನಗೀತೆಗಳು, (ಸಂ) ಹೆಂಡಿ ಬಿ.ಬಿ.,
-ಕರ್ನಾಟಕ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಧಾರವಾಡ,೧೯೭೮.

೨. ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಹಂತಿಯ ಹಾಡುಗಳು,(ಸಂ) ಲಠ್ಠೆ ಎಂ.ಎಸ್.,
-ಮಲ್ಲಸರ್ಜ ಪ್ರಕಾಶನ , ಮುತನಾಳ, ಜಿ.ಬೆಳಗಾಂವ,೧೯೭೫.

೩. ಕರಪಾಲ ಬಸವ ಪುರಾಣ , (ಸಂ) ರಾಜಶೇಖರ ಪಿ.ಕೆ.,
-ಮಧುರ ಚೈತ್ರ ಪ್ರಕಾಶನ, ಪಿರಿಯಾಪಟ್ಟಣ, ಜಿ.ಮೈಸೂರು, ೧೯೯೫.

೪. ಕುಮಾರರಾಮ ಮತ್ತು ಕೃಷ್ಣಗೊಲ್ಲರ ಮಹಾಕಾವ್ಯ,(ಸಂ) ಮೈತ್ರಿ ಕೆ.ಎಂ.,
-ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಹಂಪಿ, ೧೯೯೭.

೫. ಗರತಿಯ ಹಾಡು ,(ಸಂ) ಹಲಸಂಗಿ ಚೆನ್ನಮಲ್ಲಪ್ಪ,ಲಿಂಗಪ್ಪ,
-ಸಮಾಜ ಪುಸ್ತಕಾಲಯ, ಧಾರವಾಡ.,೧೯೩೧,೪ನೇ ಆವೃತ್ತಿ.

೬. ಗಂಡಸರ ಜನಪದ ಹಾಡುಗಳು ,(ಸಂ)ನಿಂಗಣ್ಣ ಸಣ್ಣಕ್ಕಿ ,
-ಸಮಾಜ ಪುಸ್ತಕಾಲಯ, ಧಾರವಾಡ,೧೯೭೮.

೭. ಚಾಜದ ಹಾಡುಗಳು, (ಸಂ)ಶಶಿಕಲಾ ಮೋಳ್ದಿ,
-ಅರವಿಂದ ಪ್ರಕಾಶನ, ಮಹಾಗಾಂವ, ಜಿ.ಕಲಬುರ್ಗಿ,೧೯೮೯.

೮. ಚುಕ್ಕೋಳ ಪದಗಳು, (ಸಂ) ಲಠ್ಠೆ ಎಂ. ಎಸ್.
-ಸತೀಶ ಪ್ರಕಾಶನ, ಕಲಬುರ್ಗಿ,೧೯೭೬.

೯. ಜನಪದ ಬಸವ ಪುರಾಣ,(ಸಂ) ರಾಜಶೇಖರ ಪಿ.ಕೆ.,
-ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಿಷತ್ತು, ಚಾಮರಾಜಪೇಟೆ, ಬೆಂಗಳೂರು,೧೯೮೧.

೧೦. ಜನಪದ ಹಾಲುಮತ ಮಹಾಕಾವ್ಯ ,(ಸಂ)ವೀರಣ್ಣ ದಂಡೆ,
-ಕನ್ನಡ ಪುಸ್ತಕ ಪ್ರಾಧಿಕಾರ, ಕರ್ನಾಟಕ ಸರ್ಕಾರ, ಬೆಂಗಳೂರು,೨೦೦೦.

೧೧. ಜೀವನ ಜೋಕಾಲಿ -ಸರಸ ವಿರಸ, (ಸಂ) ಸುಂಕಾಪುರ ಎಂ.ಎಸ್.
-ಕರ್ನಾಟಕ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಿಯ, ಧಾರವಾಡ,೧೯೭೨.

೧೨. ಜೀವನ ಜೋಕಾಲಿ -ಸರಸ ವಿರಸ, (ಸಂ) ಸುಂಕಾಪುರ ಎಂ. ಎಸ್.
-ಕರ್ನಾಟಕ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಿಯ, ಧಾರವಾಡ,೧೯೭೧,

೧೩. ಜೀವನ ಸಂಗೀತ, (ಸಂ) ಸಿಂಪಿ ಲಿಂಗಣ್ಣ , ಪಿ.ಧೂಲಾ,
-ಶ್ರೀ ಅರವಿಂದ ಗ್ರಂಥಮಾಲಾ ಚಡಚಣ, ಜಿ.ಬಿಜಾಪೂರ , ೧೯೩೩,೧೯೭೧.

೧೪. ಜುಂಜಪ್ಪ, (ಸಂ)ಚಲುವರಾಜು, ೧೯೯೭,
-ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಹಂಪಿ.

೧೫. ಪಿರಿಯಾಪಟ್ಟಣದ ಕಾಳಗ, (ಸಂ) ರಾಜಶೇಖರ ಪಿ.ಕೆ.,
-ಹೊನ್ನಾರು ಜನಪದ ಗಾಯಕರು, ಮಾನಸಗಂಗೋತ್ರಿ, ಮೈಸೂರು,೧೯೯೦.

೧೬. ಬಾಚಿಗೊಂಡನ ಹಳ್ಳಿ ಮತ್ತು ಏಣಿಗಿ ಬಸಾಪುರದ ಜನಪದ ಗೀತೆಗಳು,
-(ಸಂ)ಎಸ್.ಎ. ಕೃಷ್ಣಯ್ಯ ,
-ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಜಾನಪದ ರಂಗಕಲೆಗಳ ಅಧ್ಯಯನ ಕೇಂದ್ರ, ಉಡುಪಿ,೧೯೯೨.

೧೭. ಬಾಳಗೋಪಾಳನ ಹಾಡುಗಳು , (ಸಂ) ನಿಂಗಣ್ಣ ಸಣ್ಣಕ್ಕಿ,
-ಸಮಾಜ ಪುಸ್ತಕಾಲಯ, ಧಾರವಾಡ, ೧೯೭೪.

೧೮. ಮಂಟೇಸ್ವಾಮಿ ,(ಸಂ) ಬೋರಲಿಂಗಯ್ಯ ಹಿ.ಚಿ.,
-ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಹಂಪಿ, ೧೯೯೭.

೧೯. ಮಲೆಯ ಮಾದೇಶ್ವರ ,(ಸಂ)ಕೇಶವನ್ ಪ್ರಸಾದ,
-ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಹಂಪಿ,೧೯೯೭.

೨೦. ಮಲ್ಲಿಗೆ ದಂಡೆ ,(ಸಂ) ಕಾಪಸೆ ರೇವಪ್ಪ,
-ರಾಮಚಂದ್ರ ವಿನೀತ ಧಾರವಾಡ ,೧೯೩೫, ೨ನೇ ಆವೃತ್ತಿ-೧೯೪೮.

೨೧. ಮೈಲಾರಲಿಂಗನ ಕಾವ್ಯ,(ಸಂ)ಮಂಜುನಾಥ ಬೇವಿನಕಟ್ಟಿ,
-ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಹಂಪಿ,೧೯೯೯.

೨೨. ಸೋಬಾನೆ ಚಿಕ್ಕಮ್ಮನ ಪದಗಳು, (ಸಂ) ನಾಗೇಗೌಡ ಎಚ್.ಎಲ್.,
-ಕಸಾಪ ,ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೭೨.

೨೩. ಹರದೆಯರ ಹಾಡುಗಳು, (ಸಂ)ಶಶಿಕಲಾ ಮೋಳ್ದಿ,
-ಅರವಿಂದ ಪ್ರಕಾಶನ, ಮಹಾಗಾಂವ, ಜಿ.ಕಲಬುರ್ಗಿ,೧೯೬೦.

೨೪. ಹರದೇಶಿ ನಾಗೇಶಿ,(ಸಂ) ಹೆಂಡಿ ಬಿ.ಬಿ.,ಎಂ.ಎಸ್.ಲಠ್ಠೆ ಎಂ.ಜಿ.ಬಿರಾದಾರ,
-ಪ್ರಸಾರಾಂಗ , ಗುಲಬರ್ಗಾ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಗುಲಬರ್ಗಾ,೧೯೮೩.

೨೫. ಹಲಸಂಗಿ ಹಾಡು,(ಸಂ)ಹಲಸಂಗಿ ಗೆಳೆಯರು,
-ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಹಂಪಿ ೨೦೦೦.

೨೬. ಹಳ್ಳಿಯ ಹಾಡುಗಳು, (ಸಂ) ವಿನೀತ ರಾಮಚಂದ್ರರಾಯ,
-ಅರುಣೋದಯ ಪ್ರಕಾಶನ, ಬೆಂಗಳೂರು,೧೯೬೦.

೨೭. ಹೇಳುವೆ ಮಹುಕೂರ, (ಸಂ) ನಿಂಗಣ್ಣ ಸಣ್ಣಕ್ಕಿ ,
-ಸಾಹಿತ್ಯ ಭಂಡಾರ , ಹುಬ್ಬಳ್ಳಿ,೧೯೭೮.

ii. ಜನಪದ ಕಥಾಸಂಗ್ರಹಗಳು

೧. ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಜನಪದ ಕಥೆಗಳು, (ಸಂ) ಸಿಂಪಿ ಲಿಂಗಣ್ಣ
-ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿ, ಹೊಸದೆಹಲಿ, ೧೯೭೨.

೨. ಭಾರತೀಯ ಜನಪದ ಕಥೆಗಳು,
-(ಸಂ) ರಾಮಾನುಜನ್ ಎ.ಕೆ., (ಅನು) ಮಹಾಬಲೇಶ್ವರರಾವ
-ನ್ಯಾಶನಲ್ ಬುಕ್ ಟ್ರಸ್ಟ್, ಇಂಡಿಯಾ, ಹೊಸದೆಹಲಿ, ೨೦೦೦.

iii. ಬಯಲಾಟ ಕೃತಿಗಳು

೧. ಯಯಾತಿ, (ಸಂ) ಬಿರಾದಾರ ಎಂ.ಜಿ., ಲಠ್ಠೆ ಎಂ.ಎಸ್. ಮುಂತಾದವರು,
-ಪ್ರಸಾರಾಂಗ, ಗುಲಬರ್ಗಾ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಗುಲಬರ್ಗಾ,

iv. ಜಾನಪದ ಅಧ್ಯಯನ ಕೃತಿಗಳು

೧. ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಜನಪದ ಪದ್ಯಸಾಹಿತ್ಯ, ಕಲಬುರ್ಗಿ ಎಂ.ಎಂ.,
-ಸಮಾಜ ಪುಸ್ತಕಾಲಯ, ಶಿವಾಜಿ ಬೀದಿ, ಧಾರವಾಡ,೧೯೭೮.

೨. ಕನ್ನಡ ಜಾನಪದ ಗೀತಗಳು, ಗದ್ದಗಿಮಠ ಬಿ.ಎಸ್.,
-ಕರ್ನಾಟಕ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಧಾರವಾಡ, ೧೯೬೩.

೩. ಜನಪದ ಕಾವ್ಯ, ಗಿರಡ್ಡಿ ಗೋವಿಂದರಾಜ,
-ಕರ್ನಾಟಕ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಧಾರವಾಡ,೧೯೭೧.

೪. ಜನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯ, (ಸಂ) ಸೀತಾರಾಮಯ್ಯ ವಿ.,
-ಐ.ಬಿ.ಎಚ್. ಪ್ರಕಾಶನ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೭೮.

೫. ಜಾನಪದ ಜೀವಾಳ, ಬಿರಾದಾರ ಮ.ಗು.,
-ಪುಸ್ತಕ ಅಕಾಡೆಮಿ, ಕಲಬುರ್ಗಿ,೧೯೮೭.

೬. ಜಾನಪದ ಸಮಾಲೋಕನ, ಬಿರಾದಾರ ಮ.ಗು.,
ಚಿತ್ಕಳಾ ಪ್ರಕಾಶನ, ಕಲಬುರ್ಗಿ,೧೯೮೧.

ಸಂಕ್ಷೇಪಗಳ ವಿವರ

*

೧. ಆ.ಜ.ಕ.ಗೀ.	: ಆಯ್ದ ಜನಪದ ಕಥನ ಗೀತೆಗಳು
೨. ಆ.ಪು.	: ಆದಿ ಪುರಾಣ
೩. ಉ.ಕ.ಹಂ.ಹಾ.	: ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಹಂತಿಯ ಹಾಡುಗಳು
೪. ಕ.ಕಾ.	: ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಾಲಂಕಾರ
೫. ಕ.ಭಾ.ಕ.ಮಂ.	: ಕರ್ನಾಟಕ ಭಾರತ ಕಥಾಮಂಜರಿ
೬. ಕ.ರಾ.ಮಾ.	:ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗ
೭. ಕಾ.ಪ್ರ.	: ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಕಾಶ
೮. ಕು.ಸ.ಕಾ.-೨	: ಕುವೆಂಪು ಸಮಗ್ರ ಕಾವ್ಯ-೨
೯. ಗಂ.ಜ.ಹಾ.	: ಗಂಡಸರ ಜನಪದ ಹಾಡುಗಳು
೧೦. ಗ.ಹಾ.	: ಗರತಿಯ ಹಾಡುಗಳು
೧೧.ಗಿ.ಕ.	: ಗಿರಿಜಾ ಕಲ್ಯಾಣ
೧೨. ಚೆ.ಬ.ಪು.	: ಚೆನ್ನಬಸವ ಪುರಾಣ
೧೩. ಚ.ಜ.ಹಾ.	: ಚನ್ನಮಲ್ಲಯ್ಯನ ಜನಪದ ಹಾಡುಗಳು
೧೪. ಜ.ವಿ.	: ಜಗನ್ನಾಥ ವಿಜಯ
೧೫. ಜ.ಹಾ.ಮ.ಕಾ.	: ಜನಪದ ಹಾಲುಮತ ಮಹಾಕಾವ್ಯ
೧೬. ಜಾ.ಕಿ.	: ಜಾನಪದದಲ್ಲಿ ಕಿತ್ತೂರು
೧೭. ಜಾ.ಜೀ.	: ಜಾನಪದ ಜೀವಾಳ
೧೮. ಜಾ.ನ.	: ಜಾನಪದ ನರಗುಂದ
೧೯. ಜೀ.ಜೋ.ಗ.ಗ	: ಜೀವನ ಜೋಕಾಲಿ - ಗರತಿಯ ಗರಿಮೆ
೨೦: ಜೈ.ಭಾ.	: ಜೈಮಿನಿ ಭಾರತ
೨೧. ಪಂ.ಭಾ.	: ಪಂಪ ಭಾರತಂ
೨೨. ಪ್ರ.ಲೀ.	: ಪ್ರಭುಲಿಂಗ ಲೀಲೆ
೨೩. ಬ.ಪು.	: ಬಸವ ಪುರಾಣ
೨೪. ಬಾ.ಗೋ.ಲಾ.	: ಬಾಳಗೋಪಾಳನ ಲಾವಣಿಗಳು

೨೫. ಬಾ.ಹ.ಏ.ಬ.ಜ.ಗೀ.: ಬಾಚಿಗೊಂಡನಹಳ್ಳಿ ಮತ್ತು ಏಣಗಿ ಬಸಾಪುರದ
-ಜನಪದ ಗೀತೆಗಳು

೨೬. ಬೆ.ಜಿ.ಲಾ. : ಬೆಳಗಾಂ ಜಿಲ್ಲೆಯ ಲಾವಣಿಗಳು

೨೭. ಭ.ವೈ. : ಭರತೇಶ ವೈಭವ

೨೮. ಭಾ.ಕಾ.ಮೀ. : ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ

೨೯. ರಾ.ವಿ. : ರಾಜಶೇಖರ ವಿಳಾಸ

೩೦. ವಿ.ವಿ. : ವಿಕ್ರಮಾರ್ಜುನ ವಿಜಯ

೩೧. ಶ.ಶಂ.ವಿ. : ಶಬರ ಶಂಕರ ವಿಳಾಸ

೩೨. ಶ್ರೀ.ರಾ.ದ. : ಶ್ರೀ ರಾಮಾಯಣ ದರ್ಶನಂ

೩೩. ಸಾ.ಭೀ.ವಿ. : ಸಾಹಸ ಭೀಮ ವಿಜಯ

೩೪. ಸೋ.ಚಿ.ಪ. : ಸೋಬಾನೆ ಚಿಕ್ಕಮ್ಮನ ಪದಗಳು

೩೫. ಹ.ಕಾ. : ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರ ಕಾವ್ಯ

೩೬. ಹ.ಹಾ. : ಹಳ್ಳಿಯ ಹಾಡುಗಳು

೩೭. ಹೇ.ಮ. : ಹೇಳುವೆ ಮಜಕೂರ

ಜನಪದ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ ಹಾಗೂ ವಿಮರ್ಶಾ ಪ್ರಸ್ಥಾನಗಳು

ಡಾ. ವೀರಣ್ಣ ದಂಡೆಯವರು ಕನ್ನಡದ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಜಾನಪದ ವಿದ್ವಾಂಸರು. ಜಾನಪದ ಸಂಗ್ರಹ ಸಂಪಾದನೆಗಳಿಗಿಂತ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ವಿಶೇಷ ಒತ್ತು ನೀಡಿದಂತೆ ಜಾನಪದ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ತಮ್ಮನ್ನು ತೊಡಗಿಸಿಕೊಂಡಿರುವವರು. ದಂಡೆ ಇವರು ಜಾನಪದವನ್ನು ಸಂಸ್ಕೃತಿನಿಷ್ಠ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುತ್ತಾರೆ. ಜಾನಪದ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗೆ ಅನ್ಯ ಮಾನದಂಡವನ್ನು ಬಳಸದೆ ಜಾನಪದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿಯೇ ಅಂತರ್ಗತಗೊಂಡಿರುವ ಸ್ವಕೀಯ ಮೀಮಾಂಸಾ ಪ್ರಮಾಣುಗಳನ್ನು ಹುಡುಕುವುದಕ್ಕೆ ತೊಡಗುತ್ತಾರೆ. ಅದರ ಫಲ 'ಜನಪದ ಕಾವ್ಯಮಿಮಾಂಸೆ ಹಾಗೂ ವಿಮರ್ಶಾ ಪ್ರಸ್ಥಾನಗಳು' ಕೃತಿ. ಮಾರ್ಗದ ಮೂಲದಿಂದ ಬಿಡಿಸಿಕೊಂಡು ನೋಡಿದಾಗ ಮಾತ್ರ ದೇಸಿ ನೆಲೆಯ ಮಾನವೀಯ ಮೌಲ್ಯಗಳು ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ಪರಿಪ್ರೇಕ್ಷ್ಯಗಳು ದೃಗೋಚರವಾಗುತ್ತವೆ. ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ದಂಡೆಯವರ ಈ ಕಾರ್ಯ ಸ್ತುತ್ಯಾರ್ಹವಾದುದು.

ಪ್ರೊ|| ಎಸ್.ಜಿ. ಸಿದ್ದರಾಮಯ್ಯ

ISBN : 81-7713-214-8

ಬೆಲೆ ರೂ. ೧೦೦/-

ಕರ್ನಾಟಕ ಸರ್ಕಾರ
ಕನ್ನಡ ಪುಸ್ತಕ ಪ್ರಾಧಿಕಾರ
ಬೆಂಗಳೂರು